

# Berøringens Kunst

*Jeanine Antoni og tekstilets materialitet.*

Ida Moen



Master i Estetikk

Veiledet av Professor Bente Larsen

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie  
og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Desember 2014



# Berøringens Kunst

Jeanine Antoni og tekstilets materialitet.

Ida Moen

Veileder Professor Bente Larsen

MA Estetikk

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie  
og klassiske språk

Universitetet i Oslo  
Desember 2014

© Ida Moen

2014

Berøringens Kunst

Ida Moen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: OK Print, Oslo

IV

## **Sammendrag.**

Vi kjøper, bruker og kaster store mengder tekstiler hvert år. Vi bærer det hver dag tett på kroppen og vi er vant til å behandle dette materialet akkurat som vi vil. Tekstilet er et materiale med en kort tradisjon i kunsthistorien, på tross av at det har vært en del av kulturen i årtusener. I dag møter vi stadig oftere kunstverk laget av tekstile materialer i museer og gallerier verden over. Når vi på museet møter tekstile kunstverk blir vi nødt til å innta en annen holdning til dette taktile materialet. Her kan vi ikke lenger ta på det, her må vi holde avstand. Hvordan spiller denne fysiske avstanden inn på opplevelsen av det tekstile kunstverket?



## **Forord.**

En stor takk rettes til min veileder Bente Larsen for dedikert og uvurderlig faglig veiledning.

Jeg vil også takke Astrup Fearnley Museet for lån av litteratur, og for å introdusere meg for Antonis verk. Min tid på museet viste meg også hvor sterk vår impuls for berøring er, og ikke minst hvor vanskelig den er å kontrollere.

Takk til mine lesere Malin Johansen, Ingeborg Aarsand og Minka Quale.

Denne undersøkelsen er dedikert til Hilda Mathilde Moen, hun var den første som viste meg hvordan tråd kan skape bilder. Den er også dedikert til Gunvor Johansen, som helt til det siste viste stolthet over håndarbeidet. Takk for at dere viste meg at tekstilet er verdt å vie både tid og oppmerksomhet.





# Innholdsfortegnelse

<b>1. Innledning.....</b>	<b>1</b>
1.1. Objekt for undersøkelsen.....	1
1.1.2. Teori.....	3
1.1.3. Problemstilling .....	4
1.1.4 Formål. ....	4
1.1.5. Tidligere forskning og avgrensing.....	4
1.1.6. Fremgangsmåte og disposisjon.....	7
<b>2. Teori.....</b>	<b>8</b>
2.1. Blikk, berøring og nærvær.....	8
2.2. Blikkets berøring og haptisk visualitet.....	9
2.3. Materialitet, nærvær og væren.....	13
2.3.1. Nærvær og væren.....	15
<b>3. Jeanine Antonis <i>Grope</i>.....</b>	<b>21</b>
3.1. <i>Grope</i> , en formal beskrivelse .....	21
3.2. Kunstnerbiografi .....	22
3.3. Antonis materialer .....	22
3.4. Postminimalisme.....	23
3.4.1. Hjørnet, en spesifikk plassering .....	25
3.4.2. Tekstilet i postminimalismen.....	27
3.5. Postminimalismens innflytelse.....	32

<b>4. Berøringens kunst.....</b>	<b>36</b>
4.1. Tekstil / Textum / Tradisjon.....	36
4.2. Tekstilets meningsdimensjon.....	40
4.2.1. Funksjon og fremstilling.....	40
4.2.2. Kjønn og klasse.....	41
4.2.3. Håndverk og mønster.....	46
4.2.4. Mønster og mening.....	47
4.3. Tekstil og <i>nærvær</i> .....	52
4.3.1. Surrealismens taktilitet.....	53
4.4. Tekstilets materialitet som nærværproducent.....	55
4.5. Oppsummering og konklusjon.....	59
4.5.1 Konklusjon.....	62
Litteraturliste.....	64
Illustrasjonsliste.....	70

# 1. Innledning.

## 1.1. Objekt for undersøkelsen.

Vi har alle en rekke erfaringer av tekstilet, det er et materiale de fleste av oss har en fysisk forankret relasjon til og kunnskap om. Vi er vant til å berøre, kjøpe, bære og kaste tekstiler i store mengder. I sin hverdagslige funksjon som plagg er tekstilet et performativt materiale, det beskytter kroppen mot vær og vind. Hvordan vi kler oss sender også signaler til omverdenen om hvem er; vi benytter tekstilet performativt i kraft av å fremvise sosial og kulturell tilhørighet. Holdningen vi har til tekstilet blir endret når vi møter det i en kunstkontekst. Vi blir tvunget til å måtte endre vår tilnærming til dette materialet når vi møter det som del av et kunstverk. I kunstkonteksten er det en rekke konvensjoner som trer i kraft, som skiller seg fra hvordan vi i hverdagen forholder oss til tekstilet. En viktig konvensjon i kunstkonteksten er regelen om at det ikke er tillatt å ta på objektene man møter på museet, i galleriet eller i kunsthallen. Når vi på museet ikke kan berøre tekstilet blir vi nødt til å gjøre et “[...] `shift of gear` - (...) into (...) the holding sway of a distinctive and dangerous new kind of `midst` within which things show themselves[...]]”<sup>1</sup>, som Simon J. Glendinning beskriver i sin tekst om Heidegger. Jeanine Antonis verk *Grope*<sup>2</sup> fra 1990 består av 84 sammenføyde bukselommer. Dette er et kunstverk hvor vi blir stilt overfor en forskyving av tekstilets kontekst; fra å være et alminnelig materiale båret nærest kroppen, til et materiale fjernet fra denne bruken og anvendt som materiale i et kunstverk. Kontekstforskyvingen fra bekledning til kunstnerisk materiale som tekstilet blir utsatt for i dette verket, gjør at vi nå kun kan beskue det.

Utgangspunktet for denne oppgaven er Jeanine Antonis verk *Grope* (Fig.1). Verket vil bli diskutert i relasjonen det har til performativ kunst. Jeg vil se på hvordan tekstilet historisk har blitt beskrevet som et kroppslig betont og kjønnet materiale i den performative kunsten på 1970-tallet. Dette vil jeg undersøke gjennom en beskrivelse av hvordan Adrian Piper i *Catalyst Piece* (Fig. 3) og *Mythic Beeing* (Fig. 2) og Yoko Ono i *Cut Piece* (Fig. 4) bruker tekstilet performativt. Samtidig med Antoni var Sarah Lucas aktiv på den internasjonale kunstscenen. I hennes verk *Divine* (Fig. 5) finner vi et annet eksempel på at tekstilet blir

---

<sup>1</sup>Glendinning. *Heidegger*, 108.

<sup>2</sup> *Grope* var montert på Astrup Fearnley Museet i utstillingen *To be with art is all we ask* høsten 2012.

anvendt performativt. Jeg skal kort vise hvordan Antoni i *Mom & Dad*, (Fig 7) slik Romaine Brooks gjør i sitt maleri *Self Portrait* (Fig. 6) og Lucas i *Divine* (Fig 5), tar i bruk tekstilet som et performativt materiale både i den moderne og den postmoderne kunsten.

Tekstilet har en historie som materiale i den to- og tredimensjonale kunsten. Denne skal belyses gjennom en kunsthistorisk beskrivelse av tekstilets tilstedeværelse i den moderne kunsten fra begynnelsen av 1900-tallet. Sonia Delauney bruker tekstilet i det abstrakte verket *Couverture* (Fig.10) og Meret Oppenheim tar i bruk nok et taktilt materiale i *Object* (Fig.11). Gjennom en beskrivelse av *Gropes* formale trekk vil jeg plassere det i en kunsthistorisk, visuell og teknisk relasjon til tidlig modernisme og taktil surrealisme. En annen kunstner som produserte tekstile verk i den samme perioden som Antoni er Tracy Emin. Emin tar i bruk tradisjonelle tekstile teknikker i *Everyone I have Ever Slept With 1963-1995* (Fig. 8), og *All I Want Is An International Lover* (Fig. 9). Jeg vil her kort belyse hvordan disse verkene kan være eksempler på hvordan denne generasjonen av kunstnere forholder seg til tekstilet som materiale.

På 1960- og 1970-tallet etablerte minimalismen en retning i kunsten, den fjernet spor av prosess og kropp fra skulpturen. Carl Andres *12 Inch Copper Floor* (Fig.14) er et eksempel på denne retning. *Grope* deler noen formelle trekk med den minimale skulpturen. Jeg skal også beskrive *Grope* i forhold til postminimal skulptur. Lynda Benglis *For Carl Andre* (Fig.12) og Eva Hesses *Continget*, (Fig.15) *Hang Up* (Fig16) og *Accession II* (Fig.17), er eksempler på denne parallelle retningen til minimalismen i skulpturen. Robert Morris' *Untitled* (Fig.18) og Joseph Beuys *Pligth* (Fig.19) er eksempler på postminimalismens anvendelse av tekstilet. I deres verk er det en rekke impulser jeg mener å kunne se spor av i Antonis *Grope* med hensyn til montering, plassering, tematikk og materielle kvaliteter. Dette er trekk ved *Grope* jeg videre vil se på i sammenheng med Felix Gonzales Torres' *Untitled (A Corner of Baci)* (Fig.13), et verk hvor noen av disse metodene også er tatt i bruk.

### 1.1.2. Teori.

Teoretisk vil Hans Ulrich Gumbrechts fokus på de materielle aspektene ved kunstverket og den effekt de har på oss stå sentralt. Gumbrecht tar utgangspunkt i Martin Heidegger med vekt på å etablere et begrep om *nærvær* i *Production of Presence. What Meaning cannot Convey* fra 2004. Gumbrecht er professor i litteratur ved Stanford og argumenterer for en estetikk nært knyttet til kroppen.<sup>3</sup> Han kaller den estetiske opplevelsen en *levet estetisk erfaring*. Videre fremholder han at vi kan erfare de fleste fenomener som estetiske; det kan være en fotballkamp, en vakker kropp, en roman eller et maleri.<sup>4</sup> Det er ikke i denne vide betydning av en *levet estetisk erfaring* jeg vil anvende hans begrep om *nærvær*. Gumbrecht ser vår vestlige kultur som en meningskultur.<sup>5</sup> Gumbrecht anser den levde estetiske erfaringen vi gjør av kunstverket som eksisterende i veksling mellom polene *nærvær* og *mening*. Jeg vil undersøke hvordan Gumbrechts nærværsbegrep kan belyse hvordan tekstilet står i en særegen posisjon som materiale og kan produsere et *nærvær* i den *levede estetiske erfaring*. Gjennom Gumbrechts begrep vil jeg se på tekstilet som en produsent av *nærvær* gjennom dets materielle kvaliteter, slik vi erfarer det i en kunstkontekst.

Ut over Gumbrecht vil Laura U. Marks være en sentral teoretiker i denne undersøkelsen. I boken *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* fra 2000, argumenterer hun for et begrep om en *haptisk visualitet* i relasjon til blikket og vår estetiske opplevelse av visuelle uttrykk. Med utgangspunkt i blant annet Aloïs Riegels distinksjon mellom optiske og haptiske kvaliteter argumenterer hun for begrepet *haptisk visualitet*, og ønsker å etablere et alternativt vokabular for de materielle aspekter ved visuelle medium. Jeg vil se på hvilke muligheter dette begrepet har for å undersøke tekstilet som materiale i Antonis *Grope*, og hvordan dette kan artikulere tekstilets egenskaper som nærværproduzent i kunstverket.

---

<sup>3</sup>I *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard University Press, 2001, hans siste store publikasjon blir estetiske begreper anvendt om sport og den atletiske kroppen.

<sup>4</sup>Gumbrecht, *Production of Presence*., 25.

<sup>5</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 79.

### 1.1.3. Problemstilling.

Min overordnede problemstilling er således hvordan Hans Ulrich Gumbrecht sitt nærværsbegrep kan bidra til å belyse hvordan tekstilet står i en særegen posisjon som materiale for produksjon av *nærvær*. Jeg vil undersøke om den fysiske avstanden vi inntar i kunstkonteksten i forhold til tekstilet, kan bidra til å forme vår opplevelse av *nærvær* og *mening* i *Grope*, forstått som et materiale vi har et nært, fysisk forankret forhold til. Helt konkret vil jeg sentrere undersøkelsen rundt tekstilets materialitet som et skulpturelt medium, med utgangspunkt i Antonis *Grope*.

### 1.1.4 Formål.

Utgangspunktet for oppgaven er tesen om at vi i møtet med *Grope* dras inn i en særegen relasjon til tekstilet. Vi kan ikke berøre verket, og vi må således holde en distanse til tekstilet som vi i hverdagen har et fysisk forhold til. Tesen er at i den estetiske erfaringen av *Grope* finner det sted en interaksjon med tekstilet som kan fremkalle minner om den haptiske egenskapen av nærvær og berøring tekstilet har i vår hverdag, mens det i kunstkonteksten blir et forhold bestemt av avstanden vi nå må innta til det. I erfaringen av tekstilet i kunstkonteksten kan vi ikke berøre det, samtidig kan det altså fremkalle en opplevelse av *nærvær*. Jeg skal undersøke nærmere hvordan den estetiske erfaring av dette verket setter oss i en relasjon til tekstilet der vi erfarer det gjennom en fysisk avstand, men samtidig opplever en nærhet til dette materialet. Hovedformålet med denne undersøkelsen er å se på Antonis anvendelse av tekstilet i *Grope*, og tekstilet som nærværproducent i den estetiske erfaringen.

### 1.1.5. Tidligere forskning og avgrensning.

Antonis praksis har tidligere blitt forsket på i lys av hvordan hun tematiserer kvinnekroppen. Perspektivene denne forskingen representerer, undersøker kroppen som en fysisk, psykososial og kulturell størrelse. Ewa Lajer-Burcharth tar utgangspunkt i en forståelse av kroppen som “[...] both symbolic and imaginary: a cultural means of self – articulation and a psychic image of the self [...]”.<sup>6</sup> Lajer-Burcharth undersøker Antonis verk i lys av kroppens haptiske egenskapers psykologiske og symbolske karakter. Denne tidligere forskingen undersøker

---

<sup>6</sup>Lajer – Burcharth. *Antonis Difference*, 57.

Antonis verk gjennom teorier som beskriver kroppen i en kompleks veksling mellom psykologiske og fysiske prosesser av selvdefinisjon, og tolker henne ut fra feministiske teorier influert av psykoanalytiske perspektiver.<sup>7</sup>

Lajer-Burcharths, Nancy Sectors og Amy Cappellazzos forskning på Jeanine Antoni påpeker hvordan hun står i en intrafeminin estetisk posisjonering.<sup>8</sup> For Lajer-Burcharth utfører Antoni flere feministiske strategier i sine verk. Hun knytter Antonis praksis til Luce Irigarays begrep om berøring, forstått som en intrafeminin distinksjon, et begrep som beskriver hvordan Antoni etablerer sin kunstneriske praksis gjennom å referere visuelt og metodisk til andre kvinnelige kunstnere. Utover dette begrepet fra Irigarays tenking kunne det vært relevant å forklare Antonis praksis med Irigarays begrep om *touch*. Begrepet forklarer berøring som et unikt erfaringsgrunnlag og en særegen feminin kunnskap.<sup>9</sup> Irigarays begreper er en interessant måte å beskrive tekstilet som materiale gjennom, slik hun angir berøring som en unik erfaring for kunnskap. For Lajer-Burcharth utfører Antoni også Hèlène Cixous' feministiske strategi gjennom en *écriture féminine*<sup>10</sup>, et begrep som beskriver en særegen kvinnelig kreativ modus. Lajer-Burcharths anvendelse av Irigarays og Cixous' perspektiver belyser relevante aspekter ved Antonis kunst, men slik jeg forstår det ville disse teoretiske perspektivene dreid denne undersøkelsen imot å bli et renere teoretisk, feministisk prosjekt.

I et av Antonis mest kjente tekstile verk *Slumber*, er tekstilet og tekstile teknikker et sentralt materielt og tematisk element. Forskingen på Antonis bruk av tekstilet er hovedsakelig utført i relasjon til dette verket. Kunsthistoriker og kurator Nancy Spector belyser Antonis bruk av veven og tekstilet i relasjon til hvordan veven er tematisert i myter fra en rekke kulturer. Hun understreker at veving tradisjonelt har vært ansett som en kvinneaktivitet, noe som har blitt mytologisert. Hun viser også til hvordan veving i litteraturen er et symbol på kvinnen som ventende, passiv og seksuelt utilgjengelig.<sup>11</sup> Vevingen i *Slumber* blir av Spector tolket som mytedannende i relasjon til en feministisk orientert refleksjon over kategorien kvinnearbeid

---

<sup>7</sup>Lajer – Burcharth. *Antonis Difference*, 50.

<sup>8</sup>Lajer – Burcharth. *Antonis Difference*, 45.

<sup>9</sup>Lajer – Burcharth. *Antonis Difference*, 54. Irigary beskriver denne berøringen som "[...] the lips that speak together [...]". Lajer - Burcharth anser estetiske praksiser i den visuelle kunsten som et velegnet område for anvendelse av Irigarays begrep om berøring som intrafeminin distinksjon. Lajer - Burcharth forstår ikke dette sitatet som en fysisk oppfordring slik det har blitt forstått og diskutert som av andre feministiske kunsthistorikere.

<sup>10</sup>Cixous *écriture féminine* står i en uløselig relasjon til kroppen, og kan forklares som å skrive seg selv ut ifra egen kroppslig erfaring.

<sup>11</sup>Spector. *Slumber: Fairytale*, 19 – 20.

og vevingens status som kjønnnet.<sup>12</sup> Spector tolker også *Slumber* i sammenheng med surrealismens automatskrift og dens fascinasjon av det underbevisste, og hun beskriver verket som et skulpturelt essay over søvn.<sup>13</sup> Dette er forskning som fremfor alt belyser veven og dens kulturelle og kjønnede konnotasjoner, og som vektlegger de psykososiale, prosessuelle og performative elementer i Antonis verk. Slik jeg leser denne tidligere forskningen blir ikke tekstilet tematisert som et fenomen i sin egen rett, men som et av flere kunstneriske middel Antoni anvender. Denne tidligere forskningen har tematisert tekstilet, men utenfor dets særegne materielle kvaliteter.

Tidligere forskning på Antoni undersøker og tematiserer symbolske fremstillinger av psykiske og kulturelle prosesser i etableringen av kjønnnet identitet, og beskriver henne som en performativ, feministisk og prosessuelt orientert kunstner.<sup>14</sup> Det performative aspektet ved Antonis kunst er det den tidligere forskningen i størst grad har belyst. Det jeg skal undersøke i denne oppgaven er hvordan tekstilet åpner forskjellige performative aspekter knyttet til så vel tekstilets materialitet, som dets rolle i forskjellige performances. Dette ser vi blant annet i Adrian Pipers *Catalyst Piece* og Yoko Onos *Cut Piece*, hvor de begge anvender tekstilet performativt, som en markør på identitet og sosial status. Innenfor estetikken åpner det performative for et stort felt utviklet i relasjon til en rekke fenomener i den postmoderne kultur. Ifølge Jonathan Culler åpner begrepet om performativet de fleste aspekter i en postmoderne kultur.<sup>15</sup> Et eksempel på performativ teori anvendt i en postmoderne estetikk er filosofen Judith Butlers kjønnsteori, og de spørsmål hun stiller knyttet til strukturering av identitet og kjønn, og hvordan de befestes og fremstilles i den vestlige kulturen. Det performative belyser produktivt den dimensjonen av mening jeg finner latent både i den hverdagslige bruken av tekstilet, og i den anvendelse av tekstilet jeg vil undersøke nærmere i kunstkonteksten, hvor Antonis *Grope* står sentralt.

---

<sup>12</sup>Spector. *Slumber: Fairytale*, 20.

<sup>13</sup>Spector. *Slumber: Fairytale*, 14 - 19.

<sup>14</sup>Lajer – Burcharth. *Antonis Difference*, 44.

<sup>15</sup>Culler, Jonatan. *The Performative*, 161.



### 1.1.6. Fremgangsmåte og Disposisjon.

I **Kapittel 2** gjøres det rede for de teoretiske perspektiver og begrep Gumbrecht og Marks argumenterer for i tekstene angitt i punkt 1.1.3. I **Kapittel 3** beskrives primærobjektet formalt. Antonis kunsterskap skal der kort beskrives gjennom noen av hennes mest kjente verk, og jeg vil plassere henne i en kunsthistorisk sammenheng med minimalisme og postminimal skulptur. Tekstilet gir *Grope* dets materielle karakterer. Den overordnede problemstilling og hovedformål vil jeg besvare med å foreta en analyse av *Grope*, rettet mot verkets materielle karakter som tekstil. I **Kapittel 4** vil jeg analysere og tolke verket med mål om å tydeliggjøre verkets materielle kvaliteter gjennom Marks' begrep om *haptisk visualitet* og vårt blikk. Gumbrecht ser det slik at vi i møtet med kunstverket står i en spenning mellom *polene mening og nærvær*. Vi trekkes imot tolking av mening i møtet med *Grope*, men verket trekker oss og mot en estetisk erfaring av *nærvær*. I den avsluttende del av denne undersøkelsen vil jeg undersøke muligheten tekstilet gir for estetiske erfaringer av *nærvær* i *Grope*, i lys av Gumbrecht nærværsbegrep.

## 2. Teori.

### 2.1. Blikk, berøring og nærvær.

I dag blir tekstilet i stadig større grad anvendt som et materiale med performativt, narrativt, abstrakt og skulpturelt potensiale.<sup>16</sup> Derfor er det aktuelt å undersøke hvilket teoretisk vokabular som beskriver både det nære og det distanserte forholdet vi har til det i kunstkonteksten. Laura U. Marks reformulerer Riegels begrep om et haptisk blikk til et begrep om en haptisk visualitet i *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Her etablerer hun et teoretisk vokabular for de materielle aspekter ved filmen, og de effekter som produseres i et visuelt medium. Agendaen hun har for anvendelsen av sitt begrep er å beskrive film og video som et yndet medium for å uttrykke tilhørighet og identifikasjon i et postkolonialt samfunn preget av diaspora. Det jeg vil vektlegge her er hvordan hun med utgangspunkt i Alois Riegels distinksjon mellom optiske og haptiske kvaliteter, formulerer et begrep om haptisk visualitet. Begrepet gir et grunnlag for en teoretisk artikulering av tekstilets egenskaper som nærværproducent i det øyeblikk det gjøres til et kunstverk. Hvordan forholdet mellom verk og betrakter etableres ved de materielle effekter kunstverket innehar, er et aspekt Susan Sontag belyser i essayet *Against Interpretation* fra 1964. Sontags essay har hatt innflytelse på Hans Ulrich Gumbrechts estetikk, slik den fremgår i *Production of Presence. What Meaning cannot Convey*. Her etablerer han et sett begreper knyttet til de materielle egenskaper ved kunstverket og den effekten de har på oss. Han beskriver denne effekten som en produksjon av nærvær, eller en tilstedeværelse gjennom en åpenbaring, en levet estetisk erfaring. I dette er han i stor grad inspirert av Heidegger. Det er i denne undersøkelsen ikke plass nok til å gå i dybden av Heideggers ontologi – derfor vil jeg kort redegjøre for det nærværsbegrepet Gumbrecht utformer gjennom sin lesning av Heidegger. Dette for å kunne undersøke nærmere hvordan Gumbrechts begreper kan gi en

---

<sup>16</sup>NRK. «Tekstilkunst i vinden» Publisert 11.12.2013. <http://www.nrk.no/kultur/tekstilkunst-i-vinden-1.11409908>. Et symptom på dette er magasinet Billedkunst prydes av Ryggens vev *Vi lever på en stjerne*, et nøkkelverk I utstillingen med samme navn ved Henie Onstad Kunstsenter har det har fått ny mening i lys av sin dramatiske historie tilknyttet hendelsene 22 juli 2011, men er i seg selv et fantastisk verk. Artikkelen vist til her beskriver og utviklingen av tekstilet som et materiale som er på vei opp og frem i det internasjonale kunstfeltet, som når Ann Katrin November Høiby blir stilt ut på samme museum i en gruppeutstilling med tittelen *15 mestere* i januar 2015. Fire av fem som representerer Norge i utstillingen EUROPE EUROPE benytter også tekstiler; Aurora Passero med et monumentalt tekstilt verk, Tori Vrånes bruker et langt tau i sin skulptur, og Joakim Martinussen og Halvor Rønning viser i sin installasjon blant annet håndsydd herreundertøy.

teoretisk plattform for å beskrive forholdet vi har til tekstile kunstverk, og for å undersøke den vekslende opplevelsen mellom *nærvær* og mening vi kan ha i møtet med Antonis *Grope*.

## 2.2. Blikkets berøring og haptisk visualitet.

Marks' begrep er relevant for tekstilet ved at hun undersøker den teoretiske og fysiske relasjonen mellom blikk og berøring. Hun argumenterer for begrepet med innflytelse fra kunstteori, antropologi, feministisk teori, postkoloniale teorier, samt et spekter av film- og persepsjonsteorier. Marks beskriver hvordan blikket og optikken historisk har blitt gitt forrang over våre andre sensoriske egenskaper, som våre haptiske egenskaper for berøring, hørselen eller luktesansen når vi erfarer en film, en skulptur eller et maleri. Synet har dominans og forrang i de fleste kulturer, noe som ikke er uten praktiske grunner. Vi lever trygge og effektive liv gjennom hvordan vi benytter synssansen i samspill med våre øvrige sensoriske egenskaper. Marks påpeker betydningen av synets evne til å skjelve avstander, og hvordan det påvirker forholdet mellom egen kropp og verden. Blikkets forrang over berøringen er en norm i de fleste kulturer, og hun vektlegger i sin argumentasjon at hierarkiet av sanser ikke er en nøytral posisjonering.<sup>17</sup> For eksempel har blikket vært, og er et kjernesporsmål i en feministisk orientert kunst og kulturhistorie.<sup>18</sup> Hun påpeker hvordan sansenes hierarkiske inndeling er noe kulturelt gitt og tillært, og motsetter seg det hun ser som en eurosentrisk feilslutning. Ifølge Marks befinner våre somatiske egenskaper i den vestlige tradisjon seg utenfor kulturen, som noe «naturlig». Vår sansning gjennom våre haptiske egenskaper, samt lukt, hørsel og smaksans har blitt betegnet som rene basale impulser som kun har som formål å stille primære og sosiale behov.<sup>19</sup> Marks beskriver derimot disse egenskapene som kulturelt tillærte og bearbeidede sanseintrykk, og hun benytter seg av Henri Bergsons persepsjonsteori

---

<sup>17</sup> Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 133.

<sup>18</sup> Hvilket blikk står som utgangspunkt for Mieke Bals begrep om *navel*, som hun foreslår som utgangspunkt for et kjønnsnøytralt utgangspunkt for blikket. Også berøringen har i Luce Irigarays begrep om *touch* blir gitt verdi som et erfaringsgrunnlag og som en særegen feminin kunnskap. Iraigarays begrep kunne og være en interessant vinking til tekstilet som materiale slik hun angir berøring som en unik erfaring for kunnskap, som og kunne vært inntresant å belyst denne undersøkelsens objekt gjennom. Men, det ville blitt for meg mer et rent feministisk orientert prosjekt, jeg ønsker her å undersøke tekstilet i lys av nærværet, for meg et mer kjønnsnøytralt begrep.

<sup>19</sup> Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 145.

for å forklare persepsjonen som en spisset aktivitet.<sup>20</sup> Med utgangspunkt i Bergsons teori vektlegger Marks persepsjonen av et fenomen som noe kulturelt spesifikt, tillært og intensjonelt.<sup>21</sup> Selv om vi i prinsippet tar inn alle trekk vi kan ved en størrelse, er det vi retter persepsjonen imot historisk og kulturelt angitt. Marks beskriver persepsjonen slik at den ikke er desinteressert i sin forbindelse til fornuftens bearbeidelse av sansenes gnosis. Hvilke sanser som vektlegges i erfaringen av et fenomen retter seg til kulturelt gitte faktorer, og slik er persepsjonen en spisset aktivitet.<sup>22</sup>

Marks definerer haptisk persepsjon som kombinasjonen av taktile, kinetiske og proprioceptive<sup>23</sup> egenskaper. Haptisk persepsjon er også beskrivende for måten vi erfarer berøring på utsiden og på innsiden av kroppen på.<sup>24</sup> Hun skiller mellom våre evner til haptisk persepsjon og de egenskaper ved et objekt eller et kunstverk som konstituerer en haptisk visualitet. Inspirasjon til begrepet haptisk visualitet har hun fra kunstteoretikeren Aloïs Riegl. Han differensierte mellom et optisk og et haptisk blikk, og en kulturs behov for å produsere haptiske eller optiske fremstillinger. Riegl betegnet det haptiske bildet slik at det innehar en skarphet som kan betegnes som berøring, mens det optiske bildet etablerer dybde. Riegls distinksjon er for Marks viktig i forståelsen av hvordan haptiske og optiske komposisjoner fremkaller ulike relasjoner til bildet. En haptisk komposisjon vil appellere til den taktile overflaten, og innehar en objektiv karakter for Riegl. En optisk komposisjon vil skape et distansert og helhetlig observerende subjekt gjennom blikket. Et haptisk blikk er ikke rettet imot dybden, det dveler ved overflaten. Et haptisk blikk ser ikke etter romlighet, men tekstur og overflate.<sup>25</sup> Det optiske blikk vil favorisere representasjon, der det haptiske vil gi det materielle nærværet i overflaten sin oppmerksomhet. Marks beskriver disse to måtene å se på i en dynamisk bevegelse, mellom nært og distansert, mellom det optiske og det haptiske.<sup>26</sup>

Haptisk visualitet i et verk inviterer til et blikk som berører overflatens kvaliteter, hvor øyet i seg selv er det berørende organ, som gjennom en spisset persepsjon dveler ved flatens

---

<sup>20</sup> Denne intensjonaliteten kan sees som en motsetning til Kants stipulering av den desinteresserte holdning som foreskrevet til estiske uttrykk, og som legger en ganske annen holdning til grunn for tilnærmingen til estetikken som rettet sansing.

<sup>21</sup> Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 145.

<sup>22</sup> Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 41- 42.

<sup>23</sup> Proprioceptive egenskaper betegner vår evne til å posisjonere oss og bevege kroppen uavhengig av synssansen, gjennom samspillet mellom muskler, balanse og nervesystem.

<sup>24</sup> Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 162.

<sup>25</sup> Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 162.

<sup>26</sup> Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 192.

tekstur.<sup>27</sup> Men blikket vil aldri fullt ut erstatte vår kropps haptiske egenskaper. Øyet vil aldri fullt ut kunne erstatte en berøring, enn hvor mye et verk innehar taktile kvaliteter. Marks vektlegger samtidig hvordan det gjennom en haptisk visualitet etableres og understrekes et fysisk nærvær til verket, på tross av den avstand vi faktisk har til objektet som innehar denne kvaliteten når vi ser på det. Dette viser for Marks grensene for den sensoriske kunnskap kroppen kan gi.<sup>28</sup> Marks beskriver den haptiske visualiteten slik at den innebærer en

“ [...] thinking with your skin, or giving as much significance to the physical presence of another as to the mental operation of symbolization. This is not a call to willful regression but to recognizing the intelligence of the perceiving body [...].”<sup>29</sup>

Selv om vi ikke fysisk kan berøre med blikket, vil et haptisk blikk og en haptisk visualitet ifølge Marks definisjon, åpne opp for at vi opplever filmen og tekstilet som multisensoriske erfaringer. Selv om hun beskriver det haptiske blikket basert på synssansen, argumenterer hun for at synet ikke er den eneste sansen et kunstverk henspiller til gjennom en haptisk visualitet. Persepsjonen av kunstverket er for Marks heller en “ [...] intelligence of the body[...].”<sup>30</sup> For Marks har film muligheten til å vise til sensoriske egenskaper mediet ikke materielt innehar, men visuelle fremstillinger kan fremkalle effekter av sensorisk nærvær gjennom en bevisst bruk av haptisk visualitet.

Riegels distinksjoner var ifølge Marks etablert for å befestе det optiske blikks suverenitet over det haptiske. Bernard Berenson, en av Riegel samtidige kunsthistorikere, så maleriets største styrke i å stimulere våre taktile sanser. Han anså at kunsten kunne “ [...]awaken our consciousness of the importance of the tactile senses in our physical and mental functioning, and thus again, by making us feel better provided for by life that we were aware of being, gives us a heightened sense of capacity[...].”<sup>31</sup> Men, selv om de taktile sansers erfaring ble positivt betont på 1890-tallet, var det primært fokus på en optisk visualitet i kunsten.<sup>32</sup> Riegels kunstteoretiske befatning med de taktile kvaliteter i verket, og våre haptiske egenskaper i møte med det, er et godt eksempel på den spissede persepsjon Marks beskriver gjennom Bergsons teori. I hans begrep finner vi et eksempel på en rettet persepsjon imot en bestemt tolking, hvor optiske kvaliteter i kunstverket ble vektlagt. Dette var et ledd i det Marks ser

---

<sup>27</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 162 – 163.

<sup>28</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 192.

<sup>29</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 192.

<sup>30</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 41.

<sup>31</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 165.

<sup>32</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 165.

som en teologisk taktikk for å påvise den europeiske kulturs suverene plass i verden, som ble forsøkt etablert visuelt, gjennom dens evne til å representere dybde og perspektiv i den visuelle kunsten.<sup>33</sup> Her viser Marks til Riegels behandling av senromerske og bysantinske mosaikker. Den optiske representasjonen av dybde markerer for Marks et kulturelt skifte fra å identifisere et motiv gjennom en nærhet, en kroppsliggjort mimesis, til å identifisere det i grad av avstand, gjennom en representasjon av dybde. Den bysantinske mosaikk etablerte et abstrakt rom, en optisk kvalitet, som av Riegel gis karakter av å være “ [...] an ideal spatial ground the people of the west were able subsequently to populate with real objects and to expand toward infinite depth [...]”.<sup>34</sup> Den haptiske tilnærming er i motsetning til dette noe konkret og søker enhet immanent i flaten, og ikke i den dybden som det optiske blikket kan se inn i uendeligheten gjennom. Marks ser det optiske blikket som representant for en transcendent teologi i den vestlige kulturen. For Marks sammenfaller den hierarkiske plasseringen av det optiske og haptiske med en kristen tro på en immanent eller transendental spiritualitet, og med en favorisering av representasjon framfor kontakt.<sup>35</sup> Riegel hadde et virke som tekstilkurator bak seg. Marks åpner for at dette kan ha hatt innvirkning på hans utvikling av et begrep om et haptisk blikk, hvor de taktile og haptiske uttrykk er underordnet i forhold til mer optisk orienterte fremstillingsformer. Marks påpeker hvordan Riegels begrep har medført at kunsthistorien har behandlet veving, broderi og andre tekstile teknikker som laverestående kategorier.<sup>36</sup>

Marks setter film og video i relasjon til tekstilet – i den grunnleggende forstand at de begge er en sammenstilling av elementer som veves sammen til en helhet. Utover dette påpeker hun hvordan tekstilet har en særegen mulighet som utpreget taktilt materiale til å fremvise et nærvær, og å appellere til multisensoriske erfaringer. Marks forholder seg til film, et medium som i større grad er et temporalt, endimensjonalt og mer utpreget visuelt enn det tredimensjonale tekstile verket. Formale trekk ved filmen kan sees som motsetninger til det tredimensjonale tekstile verket. Filmene har en langt mindre statisk tilstedeværelse enn det tekstile kunstverk, den flimrer foran vårt blikk i en stadig strøm, i mer eller mindre narrative sekvenser. Det er mediale ulikheter mellom det medium hun etablerer begrepet om haptisk visualitet i relasjon til, og det jeg vil anvende det på. Men, latent i det som kan sees som

---

<sup>33</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 164 – 166.

<sup>34</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 166.

<sup>35</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 167.

<sup>36</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 169.

mediale ulikheter og tilsynelatende åpenbare forskjeller, finnes det samtidig flere interessante relasjoner.

Det fremkommer av Marks' argumentasjon for en haptisk visualitet i filmen at det finnes et relasjonelt forhold til hvordan vi erfarer tekstilet som kunstverk. De sensoriske egenskapene dette materialet appellerer til spiller en viktig rolle for Marks med hensyn til erindring, og jeg mener det ligger et stort potensiale i de haptiske egenskaper vi erfarer tekstilet gjennom. Hun beskriver også minnets plass i den estiske erfaringen av filmen. Den haptiske visualiteten blir i dette mediet klarest uttrykt når filmskapere anvender tekstilet, og Marks ser dette som et særtrekk ved tekstilet som materiale og motiv. Hun legger dette materialets egenart til grunn for å gi kroppen og hukommelsen en sentral plass i sin argumentasjon for en haptisk visualitet. Med sitt begrep om en haptisk visualitet foreslår hun en reetablering av perseptuelle kategorier, hvor berøring gjennom synet og de øvrige sanser får en mer betydelig plass, og blir anerkjent som produsenter av verdifull kunnskap om verden. I stor grad åpner Marks for en forståelse av tekstilet som gir en unik mulighet for å beskrive det haptiske blikk, ikke som et distansert, men et nærgående og dvelende blikk. I sin begrepsdannelse anvender hun tekstilet som eksempel på hvordan en haptisk visualitet skaper effekter, visuelt og sensorisk. Hun anser den haptiske visualitet som en alternativ visuell strategi for å beskrive og vektlegge de materielle og taktile kvaliteter i filmen, og i tekstile uttrykk.<sup>37</sup>

### **2.3. Materialitet, nærvær og være.**

Marks haptiske visualitet er et eksempel på hvordan moderne tids estetikk fokuserer på mediets materialitet i kunstverket, og hun understreker det fysiske nærvær vi har til kunstverket gjennom et haptisk blikk.<sup>38</sup> Kontakt mellom verk og betrakter igjennom de materielle egenskaper i verket ble problematisert av Susan Sontag blant annet i essayet *Against Interpretation* fra 1964. Essayet avsluttes med et tiende punkt; "[...] in place of hermeneutics we need an erotics of art [...]".<sup>39</sup> Sontag uttrykte her behovet hun fant for en annen kritisk omgang med kunstverket, om det var en film, et maleri eller litteratur. Hun etterspurte både kunstteori og kritikk som omhandlet form framfor innhold, og et mer

---

<sup>37</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 170.

<sup>38</sup>Marks, Lura U. *The skin of the Film*, 168.

<sup>39</sup> Sontag, Susan. *Against Interpretation*, 14.

deskriptivt og empatisk vokabular enn det hun så i bruk i sin samtid.<sup>40</sup> Dette vokabularet skulle i større grad ta for seg verkets form og ikke kun et verks betydning. Det Sontag påpekte som en effekt av den inntrykksmettende kulturen hun mente hun befant seg i, var en bevegelse mot en tilsynelatende forkortning eller utradering av sansingens plass i møtet med kunsten. For å kunne la «det transparente bli» bør en ifølge Sontag ikke ta den sensoriske erfaringen for gitt med inn i tolkingen av et kunstverk.<sup>41</sup> Denne oppgaven kan sees om en reell utfordring, bundet som vi er i den tillærte vanen av fortolking, en praksis fremmet i den vestlige kulturen siden senantikken.<sup>42</sup> I Sontags konsise avslutning på sitt essay er gapet mellom erotikk og hermeneutikk, form og innhold, destillert ned til polene mening og effekt. Hermeneutikkens fortolking settes her opp mot kroppens sensoriske kunnskap. Den sensoriske kunnskapen i kunsten er nært forbundet med verkets materielle kvaliteter, og det hun vektlegger i erfaringen av kunstverket er de sensoriske effekter det har på oss; vi må åpne opp for *volumen*<sup>43</sup> kunstverket har. Sontag problematiserer hvordan hermeneutikkens tolking står som det gjeldende paradigme i den vestlige kulturen, ved å påpeke at kunsten i størst grad blir verdsatt i kraft av dets mening, ikke for de effekter formen skaper.

Hans Ulrich Gumbrecht trekker frem Sontags essay som en viktig impuls for det han påpeker som en tendens i humaniora for en ny tilnærming til kunstens materielle aspekter.<sup>44</sup> Det han vektlegger i Sontags artikkel er hvordan hun gjenoppretter status for de materielle dimensjoner ved estetiske uttrykk. Han, som Sontag, ser at verkets form er et trekk ved kunsten den vestlige metafysiske tradisjon har underminert, glemt og avvist siden det Cartenaske *cognito* befestet sinnet som sentrum for vår eksistens.<sup>45</sup> Gumbrecht har fokus på de effekter verkets form produserer på oss i vårt møte med det. Det han vil undersøke er “[...] whats in front of us, in reach of and tangible for our bodies [...]”.<sup>46</sup> Gumbrecht finner vårt

---

<sup>40</sup>Sontag, Susan. *Against Interpretation*, 12.

<sup>41</sup>Sontag, Susan. *Against Interpretation*, 12 - 13. Heidegger så og med stor bekymring på all teknologi, som for han sto for en avstand gjennom en mekanisering av verden, og som et stadig tiltagende hinder for erfaring av væren. Teknologien var for han det som i størst grad frarøvet mennesket den mulighet det har for å nærmes væren.

<sup>42</sup>Sontag, Susan. *Against Interpretation*, 6.

<sup>43</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 64. *Volumen* er Hans Georg Gadamer's begrep for de materielle tekk ved kunstverket. Han anvender det for å beskrive poesien's relasjon til stemmen. I essens beskriver *volumen* verkets fysiske relasjon til kroppen, et trekk ved selv i de mest immaterielle kunstformer som i musikk eller film. Gumbrecht beskriver her hvordan selv hermeneutikkens “far” på slutten av sitt liv “innrømmet” hvor betydelig det fysiske og materielle ved verket er i vår erfaring av det, og det er kommet mellom linjene frem hva slags akademisk “seier” han forstår denne uttalelsen som.

<sup>44</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 10.

<sup>45</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 17 - 18.

<sup>46</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 17.



forhold til kunstverket slik at det “[...] implies the (spatial) tangibility of effect coming from the communication media [...]”.<sup>47</sup> Dette kan sees som et premiss for enhver form for kommunikasjon, men i kunstkonteksten blir dette satt på spissen. Her er det som nevnt andre spilleregler for hvordan vi forholder oss til disse rørbare, faktiske objekter og de effekter de produserer på oss.

### 2.3.1. Nærvær og væren.

Gumbrecht fremholder at hans estetikk i *Production of Presence What Meaning cannot Convey*, ikke er et forsøk på å etablere en ny intellektuell posisjon eller et nytt akademisk paradigme.<sup>48</sup> Det han ønsker er å svare på det behov han så på slutten av 1980-tallet, et kollektivt sukk over “tapet av verden” i det humanistiske feltet.<sup>49</sup> Han finner inspirasjon fra en rekke felt<sup>50</sup>, men i størst grad er det Martin Heideggers begreper han bygger videre på. Heideggers tenking er den eneste for Gumbrecht som evner å se utover grensene etablert av den vestlige filosofiens metafysiske tradisjon.<sup>51</sup> Samtidig er innflytelsen fra Heidegger motvillig, og Gumbrecht insisterer på at hans prosjekt ikke er i en skole i en Heideggeriansk forstand.<sup>52</sup>

Gumbrecht beskriver *væren* som en bevegelse mellom tre poler: horisontal, vertikal og den tredje pol er en unndragelse, forsvinning eller tilbakeholdelse. Heideggers begrep om «væren-i-verden», *væren*, finnes i dimensjonen av verdens ting. *Værens* fremtredelse hender gjennom

---

<sup>47</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 17.

<sup>48</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, xvi.

<sup>49</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 11 – 18. Han understreker dette med å påpeke at det og innebærer en viss grad av det han ironisk betegner som *poor intellectual taste*, så å ta for seg dette tapet av verden gjennom Heidegger innebærer en viss sjanse for *really getting his hands dirty*. Ibid, 54.

<sup>50</sup> Et eksempel som kunne vært interessant i denne undersøkelsens formål er Martin Seels *apperance*. Det har beslektede trekk med Gumbrechts begrep om *nærvær*, men en av grunnene til å belyse tekstilets materielle egenskaper gjennom Gumbrechts begrep er at det i forhold til *apperance* i enda større grad vektlegger de fysiske aspekter ved kunstverket. Det gjør også Seel, men i *nærværet* finner jeg det rørbare ved kunstverket bedre uttrykt i et begrep enn hos Seel, som for meg i større grad legger vekt på åpenbaringsaspektet ved den etesiske erfaringen i begrepet *apperance*.

<sup>51</sup> Gumbrecht. *Production of Presence*, 66 - 67.

<sup>52</sup> Gumbrecht. *From Ouedipal Hermeneutics to Philosophy of Presence*, 179. Her tar han et oppgjør med den fortid Heidegger hadde i der nasjonal sosialistiske nazistpartiet, og beskriver Heideggers åpenhet om sin fortid som et sted mellom forvirrende og flau, flau i den forstand at an misslytes med å fullstendig selge inn sitt filosofiske prosjekt til partiet, ei heller noen gang å unnskylde for sin deltagelse. Ibid, xvi. Dette blir og tydelig at han viser til etiske grunner, når han påpeker at at “[...] the reasons for this refusal are not philosophical reasons. [...]”.Gumbrecht, *Production of Presence*, xvi.

dens tinglige karakter, og *væren* er slik en del av den fysiske verden.<sup>53</sup> *Væren* viser seg i en “[...] existence that is always already in a substantial and therefore in a spatial contact with the things in the world [...]”.<sup>54</sup> Den vertikale pol av *væren* har en fysisk tilstedeværelse og substans så “[...] it’s appropriate to associate the vertical dimension in the movement of Being with its simple being there [...]”.<sup>55</sup> *Væren* i kunstverket har slik tingens karakter og det vises i dets *tinglighet*. Kunstverket er et objekt i verden som alt annet, noe Heidegger eksemplifiserer ved å påpeke at “[...] bildet henger på veggen som et jaktgevær eller en hatt [...]”.<sup>56</sup> Tingligheten ved kunstverket eksisterer i tråd med *værens* horisontale og vertikale pol. *Værens* horisontale pol er den som tiltaler vår persepsjon. Den angir hvordan verket blir oppfattet som en fremtredelse og en artikulasjon i rom, som “[...] offering itself to somebody’s view (as “ob-ject” as something that moves “toward” or “against” an observer) [...]”.<sup>57</sup> Kunstverket har dessuten karakter av å være noe mer enn disse to poler angir, og innehar for Heidegger en mellomposisjon. Kunstverket har fysiske egenskaper, men innehar òg det «kunstneriske». Det kan vise noe mer enn tingen i seg selv; det kan fremvise tingens *væren*. Gjennom kunstverket kan vi ifølge Heidegger “[...]erfare hva brukstingens *væren* i sannhet er [...]”.<sup>58</sup>

Det tredje punkt av *værens* bevegelse beskriver hvordan *væren* trekker seg tilbake og vil forbli skjult for oss. Tilbaketrekkingen eller unndragelsen Gumbrecht beskriver gjør *væren* nesten umulig å holde fast, og dette tredje punktet er like tiltalende som det er problematisk. Gumbrecht presiserer at *væren* kun kan erfares før den blir fortolket og strukturert gjennom en kulturs spesifikke konsepter.<sup>59</sup> Gumbrecht påpeker utfordringen av å erfare *væren* uten å filtrere erfaringen gjennom kulturen en befinner seg i. Slik han beskriver det vil *væren*

“[...] as soon, however, as Being crosses this threshold, it is, of course no longer Being. This is why the unconcealment of Being in the happening of truth has to realize itself as an ongoing movement of coming forth (towards the threshold) and of withdrawing (away from the threshold), of unconcealment and of hiding [...]”.<sup>60</sup>

---

<sup>53</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 68.

<sup>54</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 66.

<sup>55</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 69.

<sup>56</sup>Heidegger. *Kunstverkets Opprinnelse*, 10.

<sup>57</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 69.

<sup>58</sup>Heidegger. *Kunstverkets Opprinnelse*, 31.

<sup>59</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 70.

<sup>60</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 70.

Hvorvidt vi kan la *væren* tre frem i kunstverket er avhengig av hvordan vi møter det. Det fordrer en ro, vi må innta en holdning som er dvelende imellom aktiv og passiv om kunstverket skal kunne fremvise *væren* i revnen mellom jorden og verden.<sup>61</sup> Heidegger omtaler revnen kunstverket åpner som et grunnriss der *værens* lysning åpner seg og kan komme frem. Gumbrecht viser gjennom Heideggers begrep *dasein*<sup>62</sup> den rette holdning til kunstverket. Daseins mål er ikke å stå i en manipulerende, endrende eller tolkende posisjon til verden. Om vi makter å befinne oss med den rette dvelende holdning til verket, kan vi oppleve den lysningen av *væren* Heidegger antyder som kunstverkets mulighet. Dette glimtet av forsoning mellom jorden og verden er den sannhet om *væren* vi kan erfare, i det Gumbrecht kaller en estetisk åpenbaring,<sup>63</sup> i en levet estetisk erfaring. Han skjelner mellom begrepene levet estetisk erfaring og estetisk opplevelse. Den levede estetiske erfaring er ikke en allerede tolket opplevelse, men beskriver en erfaring før den har blitt tolket. Heidegger beskriver det slik at vi kan i møtet med kunstverket stå i et *for- hånden*, et allerede fortolket forhold til verden, eller et *til – hånden*, i et ikke fortolket forhold til verden. I Gumbrechts begrep om en levet estetisk erfaring befinner man seg i en dvelende tilstand mellom aktiv og passiv, og i den levede estetiske åpenbaring er det nødvendigvis ikke kunnskap å hente frem. Den er stum, og fremholder ingen påstand om en uttalt viten, den er en “ [...] *quiet intensity* [...]”<sup>64</sup> Vi må så tolke denne erfaringen for å tilgi den mening, men dette finner ikke Gumbrecht som en nødvendighet i den levede estetiske erfaring.

I Gumbrechts begrep om den estetiske åpenbaring finnes muligheten for erfaringen av *nærvær*. Dette er det vi i den levede estetiske erfaringen kan oppleve i møtet med estetiske objekter, og det han betegner som en åpenbaring av *presence*.<sup>65</sup> Med den rette holdning kan den levede estetiske erfaring gi øyeblikk av *nærvær* – en opplevelse av intens tilstedeværelse.

---

<sup>61</sup>Gadamer. *Etterord*, 115. Jeg forstår Heideggers begrep om *jorden* slik at forstås som verdens fysiske trekk. *Verden* forstår jeg som kulturen, den tidsspesifikke felles horisont for mangfoldet av det som finnes for-hånden i verden, og angir rammene for selvforståelsen av *dasein*. I verden er det ikke minst teknologien, som Heidegger finner som en trussel som forringer menneskets relasjon til Jorden. Safranski, *Martin Heidegger*, 154.

<sup>62</sup>*Dasein* er Heideggers begrep om menneskelig eksistens, ikke et subjekt eller en subjektivitet.

<sup>63</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 146-149. Her er distinksjonen mellom en åpenbaring i en religiøs forstand, som en åpenbaring av en guddom, og den Gumbrecht fremholder viktig å påpeke. Muligheten for en religiøs dimensjon av hans begrep om estetisk opplevelse som en åpenbaring gjennom nærvær er et punkt han anerkjenner, men avviser i sitt avsluttende kapittel. Han betegner seg ikke som en religiøs tenker, men påpeker det slektskap en kan finne i teologi og hans lesning av Heideggers værensbegrep, men hans anvendelse av det har ingen religiøse intensjoner.

<sup>64</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 96.

<sup>65</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 97.

Denne erfaringen er knyttet til kroppens sensoriske egenskaper gjennom *værens* fremtredelse i dens horisontale og vertikale poler i kunstverket. Den levde erfaringen av *nærvær* er det som hender *før* fortolkningen finner sted, hvor vi er i et *til – hånden* forhold til det estetiske objektet. Denne betegnelsen beskriver hvordan det vi erfarer oppleves før det blir fastsatt i et begrep. Denne erfaringen er verdifull for Gumbrecht, og jeg forstår det som essensen i den levde estetiske erfaringen av *nærvær* slik han beskriver den.<sup>66</sup> Han beskriver den estetiske åpenbaring av *nærvær* som intens, og med et stort rom for det som tilter oss. Denne erfaringen kan være fylt av glede, beundring og eufori, eller den kan innebære elementer av vold. Den kan også fremkalle opplevelser av smerte, depresjon, skrekk, misunnelse eller ydmykhet.<sup>67</sup> Gumbrecht påpeker at det vi opplever sannsynligvis ikke er mer enn et høyt nivå av samspill mellom våre kognitive, emosjonelle og fysiske egenskaper.<sup>68</sup> Disse erfaringene blir stimulert frem av sammenstillingen av de materielle aspektene i kunstverket. Det materielle ved verket er avgjørende for dets mulighet å produsere en åpenbaring av *nærvær* i møtet med det, slik jeg forstår Gumbrecht. *Nærværet* han beskriver fremkalles av verkets materielle effekter, og her kan vi erfare for et øyeblikk å ha en opplevelse av en høynet tilstedeværelse. Gumbrecht er ikke som Heidegger ute etter å finne frem til en sannhet om *væren* i kunstverket, og fremholder heller ikke dette som et mål. I den flyktige erfaringen han sirkler inn i sitt begrep om *nærvær*, gir han plass til at vi kan la våre sensoriske opplevelser og vår oppmerksomhet dvele i den åpenbaring av *nærvær* verket kan gi oss. Dette punktet i Gumbrechts estetikk er beskrivende for den erfaring vi gjør i kunstkonteksten. Hans begrep om *nærvær* er verdifullt når han påpeker hvordan det ikke er galt å tolke frem mening i verket, men vektlegger at vi òg kan la erfaringen av *nærvær* i kunstverket være nok for oss, i et “[...] moment of presence [...]”.<sup>69</sup> Han åpner opp for en ny anvendelse av Heideggers værensbegrep i sitt begrep om *nærvær* i estetikken, en teoretisk tradisjon i humaniora som i århundrer har fremholdt tolkingen som mål. Og han lykkes for meg med den avskrekkende, men besnærende oppgaven det er å gi et begrep for erfaringen av estetikken objekter, som ikke trenger å tilegnes mening utover den åpenbaringen av *nærvær* det kan gi.

Gumbrecht vektlegger hvordan fraværet av faste holdepunkter er et angivende trekk ved den levde estetiske erfaringen. Han påpeker hvordan det ikke finnes noen garanti for at denne

---

<sup>66</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 98.

<sup>67</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 97 - 98.

<sup>68</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 100.

<sup>69</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 99.

opplevelsen skal finne sted i møte med et kunstverk, og heller ingen garanti for at den skal finne sted igjen. Den eneste visshet vi har om *nærværet* vi opplever, er at det forsvinner like raskt som det kom fram – det er en opplevelse basert på kvantitet.<sup>70</sup> *Nærværet* eksisterer kun for et øyeblikk, og er umulig å fastholde. Vi kan bare oppleve dette *nærværet* i et “[...] moment of intensity [...]”,<sup>71</sup> og for kun et “[...] moment of presence [...]”.<sup>72</sup> Denne ekstreme temporalitet gjør at nærværserfaringen er umulig eksakt å gjenskape. I den levde estetiske erfaringen av *nærvær* ligger det kvantitative aspektet som en vekselvirking, når vi i den intense åpenbaring av *nærvær* blir oppmerksomme på fraværet av det i vår daglige erfaring av verden.<sup>73</sup> Dette gjør oss klar over distinksjonen mellom hvordan vi til vanlig befinner oss i verden, og det vi opplever som intense øyeblikk av *nærvær* i estetiske åpenbaringer. Samtidig er dette svært temporale trekket ved den estetiske erfaringen noe av det som tiltrekker oss ved estetiske objekter.

Vi trekkes imot erfaringen av åpenbaring og *nærvær* i møtet med kunstverket, det er en betydelig grunn til at vi oppsøker slike objekter og kontekster der vi kan erfare dette. *Nærværet* og den estetiske åpenbaringen er nøkkelbegreper i Gumbrechts estetikk, men er ikke de eneste dimensjoner han beskriver som tiltrekkende ved den levde estetiske erfaringen. I møtet med et vellykket kunstverk befinner vi oss i en vekslende bevegelse mellom *nærvær* og *mening*. Dette er i tråd med den vekslingen mellom form og innhold Sontag beskriver, og vekslingen Heidegger finner mellom *jorden* og *verden* i kunstverket. Bevegelsen mellom *jorden* og *verden* blir anvendt av Gumbrecht for å beskrive den konstante bevegelse mellom *mening* og *nærvær* i den estetiske erfaring av kunstverket.<sup>74</sup> Denne vekselvirkingen i opplevelsen av et kunstverk angir det han ser som et grunnleggende trekk ved vår tid. Vi befinner oss konstant i en spenning mellom disse to poler, vi veksler i den estiske erfaringen mellom den sensoriske opplevelsen og trangen vi har til å tilegne denne erfaringen mening. Forholdet mellom meningseffekt og nærværeffekt befinner seg i en stadig spenning og bevegelse, historisk og kulturelt.<sup>75</sup> Vekslingen Gumbrecht beskriver fremstår beslektet med den konstante hit-og-dit bevegelse Gadamer fant som en universell rytme i alle menneskelige uttrykk. Denne vekslingen ligger til grunn for tolkningen vi gjør av kunsten, i spillet mellom

---

<sup>70</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 99.

<sup>71</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 99.

<sup>72</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 141.

<sup>73</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 101.

<sup>74</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 71.

<sup>75</sup>Et eksempel på en tid hvor mennesket forhold seg til verden gjennom nærvær var i senmiddelalderen, som han beskeiver som en *presence culture*.

*volumens* effekt og innholdet vi tolker frem i verket. Gadamer's hermeneutikk fordrer at vi tar imot utforingen verket gir oss til å bli tolket.<sup>76</sup> En motsetning til dette premisset i hermeneutikkens holdning til kunstverket blir fremholdt av Gumbrecht. Han insisterer på at vi kan la erfaringen av *nærværet* være meningsfullt nok i møtet med kunstverket. Gumbrecht viser hvordan det å tolke frem mening er en etablert praksis, men det trenger å være det endelige mål for en levende estetisk erfaring av *nærvær*. Jeg finner Gumbrechts nærværsbegrep beskrivende for opplevelsen vi kan ha av tekstile kunstverk, om vi har den rette ro til å kunne dvele i *nærværet* av verket, slik det åpenbarer seg for oss i et intenst øyeblikk. Det Gumbrecht åpner for med sitt begrep er at vi lar de materielle effekter i verket lede oss dit hvor vi kan stå imellom polene av effekt og mening. I denne stille intensiteten er det hverken mening eller effekt som får forrang, vi er i et nullpunkt midt imellom. Her er hans nærværsbegrep beskrivende for den opplevelsen et kunstverk kan gi, om enn bare for et øyeblikk. Dette er en flyktig opplevelse, og han beskriver et viktig aspekt ved den levende estiske erfaringen når han påpeker hvordan noen av oss derfor vil oppsøke den igjen og igjen – selv om det er med et særs uvisst resultat. Vi vet aldri når et verk eller et annet fenomen gir oss denne åpenbaringen, og den angis av fraværet vi ellers har av denne erfaringen i vår hverdag. Gumbrechts begreper er beskrivende for de effekter kunstverk som *Grope* kan gi oss. Muligheten han gir de materielle egenskapene ved verket åpner opp for en erfaring av overlappende felt, den sensoriske effekten materialet gir oss, og den mening vi tillegger det. Erfaringen av et tekstilt kunstverk har begge disse dimensjoner, med et dobbelt potensiale. Vi bærer tekstilet hver dag helt nært kroppen, og dette gir en forsterking av erfaringen av *nærværet* det kan gi når det anvendes i et kunstverk. Tekstilet har slik jeg ser det en særegen status som nærværproducent, gjennom de sensoriske effekter det produserer når vi erfarer det som kunstverk. Denne status understrekes av meningsdimensjonen tekstilet har som plagg. Dette påkalles gjennom haptisk produserte minner i kunstkonteksten, og gir tolkningsmuligheter knyttet til bruken vi gjør av dette materialet. Marks' begrep beskriver en egnet holdning til tekstilet, og sammen med Gumbrechts nærværsestetikk danner de det teoretiske utgangspunktet for en videre undersøkelse av tekstilet og dets mulighet for å gi en levende estetisk erfaring av *nærvær* i kunstkonteksten.

---

<sup>76</sup>Gadamer. *The relevance of the Beautiful*, 22- 23. Gadamer finner denne en hit-og-dit bevegelsen i naturen, kulturen, i dyrene og i mennesket. For Gadamer er dette i relasjon til lekens bevegelse, den universelle bevegelse hit-og-dit bevegelsen han finner i leken som et symptom på overflødigheit, som levende selvrepresentasjon.

### **3. Jeanine Antonis *Grope*.**

#### **3.1. *Grope*, en formal beskrivelse.**

*Grope* er laget i 1990 og består av 84 brukte lommer fra bukser som er tydelig sydd sammen i lommenes åpning, i konstellasjoner av fire og fire. Formen er repetert gjennom hele verket og strekker seg ut ifra dens toppunkt og består av til sammen seks rader med et stadig stigende antall av disse sammenføyde lommene; fra én på toppen til seks i den nederste raden av lommer. Gjennom det økende antall lommer i radene og måten verket er montert på, omtrent 1,5m opp på veggen, strekker det seg ut ifra veggen og innover i rommet. *Grope* finnes i flere og større versjoner, men denne beskrivelsen tar utgangspunkt i versjonen som finnes i samlingen til Astrup Fearnley Museet, slik den ble vist i utstillingen *To Be With Art Is All We Ask* i september 2012.

*Grope* fremstår som et utpreget symmetrisk verk. Det har en klar avgrenset form som en trekant, med to rette vinkler hvor dets toppunkt er festet inne i hjørnet der de to veggene på museet møttes. Dets ytre kontur har form som et rettvinklet triangel, en lett gjenkjennelig form fra geometrien. Regelmessighet og orden er etablert i verket gjennom repetisjon av en grunnform, men inntrykket av orden preger i større grad fremsiden av verket, der lommene åpner seg for oss i sin sammenføyning. De to sidelinjene er rette og klare i sin kontur mot veggene de er festet til, den nederste kanten er mer uregelmessig, avrundet og myk. I bunnlinjen stikker lommenes underside fram, og her blir volumet av verket tydelig; det strekker seg ut ifra veggen og er ikke et flatt, todimensjonalt verk, men en tredimensjonal størrelse. Den nederste raden av lommer viser den repeterende, men uregelmessige undersiden av verket, og vi kan her skimte utsiden av lommene. Lommene danner et regelmessig mønster, samtidig er det i materialet en organisk mykhet som bryter med den stramme repetisjonen. Gjennom tekstilets mykhet etableres det en kontrast mellom stramheten i repetisjonen av den klart avgrensede grunnformen, og den brutte, teksturerte og ujevne overflaten. Noen av lommene har tydelige spor av bruk, de er skitne på innsiden og nesten lurvete av utseende, med løse tråder som stikker ut fra sømmene. Noen er glatte og rene, og fargene varierer med en uregelmessighet i en sober, avmålt palett: de er hvite, grå, gule, beige og sorte – alminnelige og typiske farger for tekstiler brukt til bukselommer.

### 3.2. Kunstnerbiografi.

Jeanine Antoni er født i Freeport, Bahamas i 1964. Hun ble uteksaminert fra Sarah Lawrence College med en BA i New York i 1996, og fullførte en MFA i skulptur ved Rhode Island School of Design i 1989. Hun ble tidlig anerkjent etter endt utdanning og hennes første soloutstilling var *Gnaw* i 1992, på Sandra Gering Gallery i New York. Med dette verket fikk hun sitt gjennombrudd og det gjorde henne til en av de mest omtalte kunstnere på begynnelsen av 1990-tallet.<sup>77</sup> Antoni bor og arbeider i New York, og er kjøpt inn, stilt ut og representert i en rekke betydelige museer og private samlinger.

### 3.3. Antonis materialer.

Jeanine Antoni har fra starten av sitt kunstneriske virke anvendt de organiske og taktile materialene fett, sjokolade, tekstil, skinn og sten. Skjønnhetsproduktene såpe, maskara og hårfarge blir ansett som Antonis signaturmaterialer.<sup>78</sup> Hun er også kjent for å ta i bruk fett og sjokolade, som i *Gnaw* og *Lick and Lather*. Antonis *Gnaw* besto av 272 kilo sjokolade i dimensjonene 61 cm x 61 cm x 61 cm, *Chocolate Gnaw*, og en kube fett med tilsvarende dimensjoner, *Larder Gnaw*. Disse var plassert på små pedestaller. Under performansen *Gnaw* spiste Antoni så mye hun fysisk klarte av omtrent like mengder av disse, for så å spytte ut de blandede massene. Hun formet så denne nye substansen om til røde leppestifter. Stiftene ble presentert i hjerteformede sjokoladeesker, og i etterkant stilt ut i glassmontre i gallerirommet. I *Gnaw* er kunstnerens fysiske, tvangsmessige og nærmest rituelle behandling av materialene, den fjerde og avgjørende del for tilblivelsen av verket. I *Lick and Lather* slikket Antoni vekk trekk fra sitt eget ansikt fra tolv byster i mørk sjokolade, og vasket seg selv vekk i tolv motstående hvite byster av såpe. Bystene ble plassert i en oval sirkel imot hverandre. I *Loving Care* malte Antoni med sitt eget hår gallerigulvet sort; hun dyppet sitt lange hår i hårfarge og kravlet seg bortover gulvet. I *Loving Care* brukte Antoni kroppen som pensel og håret som bust. Hun malte med sin egen kropp og produserte sin egen fysiske skrift, og utførte slik for Lajer-Burcharth en *écriture féminine*.<sup>79</sup> I disse verkene benytter Antoni grep etablert i den moderne- og postmoderne kunsten, og vi kan tolke verkene med referanser til både den

---

<sup>77</sup>Cameron. *Part and Whole*, 26.

<sup>78</sup>Lajer-Burcharth. *Antonis Difference*, 42

<sup>79</sup>Lajer-Burcharth. *Antonis Difference*, 44.



abstrakte ekspresjonismens action painting og til 1970-tallets feministiske og performative kunstnere.

Antoni er kjent for sine performative og skulpturelle verk, der hun har satt kroppen og dens fysiske, psykologiske og kulturelle grenser i sentrum av sin praksis.<sup>80</sup> Dette gjør hun også med tekstilet. Antonis mest kjente verk der hun bruker tekstilet, er *Slumber* fra 1992. Det ble først vist i Antony D'Offay Gallery i London, så ved Kunsthhaus Zürich og på Reina Sofia Museet i Madrid. Siden er det vist på en rekke andre betydelige kunstinstitusjoner.<sup>81</sup> *Slumber* besto av en stor vev, garn, en seng, en nattkjole, en EEG-maskin og Antoni selv, samt utskrifter av hennes REM-søvn. Antoni sov hver natt i sengen under teppet hun hadde vevet, hun befant seg under trådene i veven, de var trukket oppunder taket og strakk seg gjennom rommet. Hver kveld koplet hun seg opp til EEG-maskinen, som skrev ut hennes REM-aktivitet – det vi forstår som drømmene hun hadde den natten. Hun valgte så ut en seksjon fra utskriften, og hun brukte den som mønster for vevingen hun utførte dagen etter. Garnet hun vevde med ble supplert av trådene fra kjolen hun hadde på seg hver natt. Kjolen ble valgt ut ifra en symbolsk sammenheng med byen hun befant seg i. Hver utstilling varte til hun hadde vevet inn alle tråder fra hele nattkjolen, en prosess som tok mellom ti og tretti dager.<sup>82</sup> Antoni har produsert en rekke verk i tekstil, uten at hun omtales hverken som tekstilkunster eller kunsthåndverker. Tekstilet har heller blitt en integrert del av Antonis verk og kunstneriske praksis. Hun anvender tekstilet som et likestilt materiale til mer (eller mindre) tradisjonelle skulpturelle materialer og teknikker. Dette gjør Antonis *Grope* interessant å undersøke nærmere i relasjon til tekstilets status i kunstkonteksten, når stadig flere kunstnere i vår samtid anvender tekstilet og teknikker derivert fra tekstilproduksjon.

### 3.4. Postminimalisme.

*Gropes* montering har paralleller i den minimalistiske skulpturen. Minimalistiske verk ble montert direkte på gulvet eller hengt rett på veggen, uten pidestaller eller rammer av glass. Minimalismen ville gjennom renhet, flate og modulering etablere en ny måte for betrakteren å forholde seg til kunsten som objekt. Denne retningen la vekt på materialets objekt-karakter.

---

<sup>80</sup>Cameron. *Slip of the Tounge*, 41.

<sup>81</sup>Spector, *Slumber: Fairytale*, 14.

<sup>82</sup>Spector. *Slumber: Fairytale*, 10- 12.

Donald Judd stipulerte det skulpturelle kunstverk som *Specific Objects* i 1965, og hans tilnærming representerer en optisk minimalisme.<sup>83</sup> Judd plasserte minimalismen i en fenomenologisk teoretisk kontekst, hvor intensjonaliteten i persepsjonen understrekes som grunnlag for å etablerte verket som et konkret objekt i verden. Betraktes relasjon til det minimalistiske verket kan forstås som en iscenesettelse.<sup>84</sup> Ifølge Ulrik Schmidt etablerte minimalismen en radikal avstand fra kunstnerens kropp som verkets opphav og som mimetisk referansepunkt. Dette ble uttrykt i en aksentuering av materialets renhet i form og avgrensing, repetert i en antihierarkisk arrangering.<sup>85</sup> Minimalismen undersøkte vår perseptuelle relasjon til verket som objekt, og oppnådde dette gjennom nærmest å utradere alle kroppens spor av behandlingen av materialet verket besto av. Postminimalismen ble ikke etablert ut ifra en fullstendig negasjon av minimalismen, den tok opp i seg retningens vektlegging av skulpturens arkitektoniske tredimensjonale karakter gjennom repetisjon og antihierarkisk plassering av objekter. I betegnelsen post- fremgår det at den representerer et steg bort fra minimalismen. I postminimalismen finner vi dertil en annen holdning til skulpturens materiale. Tilnærmingen til materialet er det avgjørende grep som kjennetegner postminimalismen og gjør at den skiller seg klart fra minimalismen. Holdningen kunstneren inntar til materialets egenskaper, ved å la materialiteten bli en del av verkets strukturelle oppbygging og flate, gir prosesskunsten en særegenhet som metodisk tilnærming til kunstproduksjon. Denne retningen ga plass til en enda større grad av utforskning av materialets tekstur, i motsetning til minimalismens glatte, bearbeidede og polerte flater. I motsetning til minimalismen tok postminimalismen i bruk organiske materialer, og lar det organiske også prege tilnærmingen til materialet.

Postminimalismen kan i forhold til minimalismen sees som en paraplybetegnelse på en langt større grad av kunstneriske uttrykk etter minimalismen. Det er et mer åpent begrep som innlemmer alt fra maleri til performance og musikk. Det som kan angis som en fellesnevner for postminimalismen er en problematisering av selve kunstverkets status. Det som kjennetegner postminimale verk er hvordan de har preg av å være kortvarige, temporale, flyktige og til dels immaterielle. Dette temporale aspektet ble i samtiden ansett som et teatralt trekk ved verket og beskriver postminimalismens holdning til verkets status. Postminimalismen kan beskrives

---

<sup>83</sup>Schmidt. *Minimalismens Estetikk*, 51.

<sup>84</sup>Dette blir kaldt det teatrale ved minimalismen og er et ladet begrep, kjent fra Michael Frieds artikkel "Art and Objecthood" fra 1967, som beskriver den optiske og fysiske perseptuelle relasjonen mellom skulpturen. Ifølge James Meyer henter Fried dette fra Morris, og fra Clement Greenbergs formalisme.

<sup>85</sup>Schmidt. *Minimalismens Estetikk*, 35.

slik at den sto i opposisjon til både tradisjonen for figurative verk og minimalismens fokus på objektivisering av kunstverket. En mulig fellesnevner for denne brede retningen er betegnelsen av verket som et anti- eller postobjekt.<sup>86</sup> Postobjekt som betegnelse står frem som en reaksjon på Judds essay fra 1965 og en bevegelse fra det spesifikke objekt til å gå forbi selve objektet, i tråd med hvordan Irving Sandler beskriver “[...] all postminimal tendencies where linked by their urge to avoid objecthood [...]”<sup>87</sup> Dreiningen imot det immaterielle i postminimalismen medførte en nytenking omkring skulpturen, den kunstformen som i størst grad kjennetegnes av sin karakter som fysisk objekt. Påfallende nok medførte dette ny fokus på selve materialitets kvaliteter og betydning, og blant annet tekstilet fikk en betydelig rolle i etableringen av den postminimale skulpturen.

### 3.4.1. Hjørnet – en spesifikk plassering.

Plasseringen av *Grope*, hengende fra veggen i hjørnet, speiler grunnformen som repeteres i verket. Det følger hjørnets form perfekt, som en videreførelse av dets spesifikke form. I denne plasseringen blir vi ført fram til i det som er et faktum: vi står ovenfor et endepunkt av rommet, men om vi snur oss rundt kan vi se det som et startpunkt for dimensjonene av rommet vi befinner oss i. Lommenes volum blir synlige gjennom vinkelen verket har ut ifra veggen, og vinkelen understreker at *Grope* er et tredimensjonalt verk. Det strekker seg utfra veggen og mot betrakteren, og det befinner seg imellom kategoriene tradisjonelt tekstilt veggarbeid og en tredimensjonal skulptur montert på vegg.

Om *Grope* hadde blitt montert på en veggflate ville det tredimensjonale og rommelige aspektet ved verket ikke fått spille seg ut slik det gjør når det monteres i hjørnet. Verket fyller med letthet hjørnet det besitter, som en naturlig videreførelse av verkets form. *Grope* deler slik formale trekk med minimalistisk skulptur. Ser vi på en av Carl Andres metalliske gulvverk som *12th Copper Corner, New York*, er det også montert i et hjørne. Verket består av kvadrater laget av kobber, lagt slik på gulvet at de danner et triangel med en matematisk akkumulerende regelmessighet. Dette verket kan formelt knyttes til *Grope* utover montering og plassering. Begge består av et geometrisk, akkumulerende mønster. Mønsteret dannes ut

---

<sup>86</sup>Sandler. *Postminimalism*, 25.

<sup>87</sup>Sandler. *Postminimalism*, 23.

fra sammenstillingen av et grunnelement. Den overordnende, triangulære formen vi finner i begge verk, speiles av grunnelementene de består av. Men, hos Andre er det ikke det samme organiske, myke uttrykket i materialet, eller den menneskelige kroppens aktivitet som tilsynelatende ligger til grunn for tilblivelsen av verket. I Andres gulvverk, som i øvrig minimalistisk skulptur, er det heller fraværet av disse sporene som ble understreket med de glatte overflatene, det rene geometriske og repetitive uttrykket. Selv om det er mulig å gå på Carl Andres metalliske gulvplater, har de ikke noen spor av et levet liv i materialet. Som representant for minimalistisk skulptur er Andre et godt eksempel på hvordan denne retningen vendte seg bort fra den ekspressive tendens som var tydelig i maleriet og skulpturen på 1950-tallet. Andres verk kan vise hvordan minimalismen blir forstått som et forsøk på å etablere en motsats til ideen om kunstnerens genius som opphav og referansepunkt for verket som meningsbærende størrelse.

I Lynda Benglis *For Carl Andre* fra 1970 står vi ovenfor et verk som har den samme tilsynelatende triangulære form som *Grope*. Der *Grope* viser oss sine rette kanter er de tilsynelatende rette kantene i *For Carl Andre* vendt inn imot veggen og fyller hjørnet det befinner seg i. Mellom disse to verkene er det slik betraktelige forskjeller. *Grope* er laget av det lette og mer forgjengelige materialet tekstil, mens det er akrylskum som er anvendt i Benglis verk. Der *Grope* er montert i ca. 1,5 meters høyde på veggen er Andre og Benglis skulpturer trygt plassert på gulvet. Benglis skulptur og Antonis tekstile verk står slik i kontrast til hverandre. Det er i disse verkene tydelige spor av kunstneren, og det setter de i en metodisk og uttrykksmessig relasjon utover at de har den samme hjørneplasseringen. Akrylen i *For Carl Andre* er som kastet på, lag på i lag inn i hjørnet, den er som tunger av tett skum som dekker hverandre tilfeldig, men møysommelig til de danner en positiv form, en masse, en bastant skulptur med et nesten metallisk utseende. De myke, men ganske grove formene trer fram som akkumulerte lag som danner både strukturen og overflaten av verket. Akrylet har fastnet i en organisk form, som i en sakte bevegelse ned mot gulvet, fanget i det øyeblikket det ble stivt og antok den formen det har i dag. Lagene som velter over hverandre har slik et rått, organisk uttrykk og står i en klar motsetning til Andres kopperplater som er valset flate, har en jevn, glatt tekstur og en tilsynelatende mekanisk tilvirket overflate. Andre viser oss ikke inn i den prosessen som ligger til grunn for dette verket. Benglis verk viser derimot prosessen åpenlyst, i den forstand at vi kan med det blotte øye se hva hun har gjort for å komme fram til dette resultat. I akkumuleringen av akryl er det spor av bevegelsene fra

kunstnerens kropp, i den bølgende overflaten kan vi se spor av det konkrete arbeid hun har gjort for å produsere verket. Dette kan vi også se i Antonis verk. Vi kan se stingene som danner sømmen, som holder lommene sammen i *Grope*. Det er slik spor av kunstnerens handlende kropp i både *For Carl Andre* og *Grope*. Kroppens nærvær gjennom handling og de materielle temporale prosessene blir tydelig brakt opp til overflaten i begge disse verkene. I tittelen *For Carl Andre* er det en klar referanse til en kunstnerisk praksis som var samtidig med Benglis verk. Ved eksplisitt å referere til Andre er det med både i fysisk og konseptuell forstand hun kommenter flere trekk ved minimalismen. Minimalismen la vekten av verket på fremtredelsen det hadde i relasjon til tilskuerens persiperende kropp. Dette understrekes også ved ikke å gi navn på verkene; de fleste minimalistiske verk heter «Uten tittel».

### **3.4.2. Tekstilet i postminimalismen.**

Eva Hesse brukte også metall i sin praksis, men oftest som en tynn tråd hun spant og tvinnet rundt tekstil, lateks, gips eller harpiks. Hun tok det faste metallet og gjorde det tøyelig og mykt. Hesse lot slik metalltråden virke som et bindeelement, en teknikk med relasjoner til tekstilets materielle egenskaper og spesifikke teknikker. Et eksempel er *Accesssion II*, her foret hun innsiden av en kvadratisk boks med metalltråder dekket av vinyl. Kuben er åpen i toppen, og vi kan se inn i det taktile hulrommet den åpenbarer. Her beholdt hun minimalismens geometriske grunnform, men åpnet opp den minimale kubens innsiden av den. Metoden hun har brukt har for meg et ekko av tekstilet, ikke bare i det myke og hårete uttrykket metalltråden har på innsiden av boksen. Utsiden av *Accesssion II* har en grov, perforert flate og kan minne om baksiden av et broderi. I *Accesssion*-serien finnes det flere versjoner utført i blant annet gips, lateks og gummi, og de har alle den samme taktile kvaliteten. Hesse vrenger i denne serien om på vår forventning om hva den minimale kubens inneholder, både gjennom materialene og de tekstile teknikkene hun anvender.

Hesses verk ble utført i de skjøre materialene tekstil, gips og lateks. Dette er materialer som vil forvitne og forsvinne over tid. De gir verkene en temporalitet vi ikke finner i for eksempel Andres minimalistiske metallskulpturer, hvor vi med letthet kan forestille oss at de forblir de samme i århundrer fremover. I Hesses tekstile verk blir nedbrytingen av materialet en del av verket som prosess. Vi kan forestille oss verkets nedbryting, og Hesse var tiltrukket av det

nedbrytbare ved materialene hun benyttet.<sup>88</sup> Hesses *Hang Up* fra 1966 befinner seg et sted i mellom kategoriene maleri og skulptur. I dette som er et av Hesses mest kjente verk utfordres de formale trekkene ved begge kategorier, da de begge settes i spill i dette verket. *Hang Up* består av en rektangulær ramme montert på vegg, med en metallisk tråd som spenner seg ut ifra den øvre rammen i en myk, bulket bue. Tråden strekker seg ut i rommet og berører gulvet, før den finner veien tilbake til den nedre rammen. Rammen montert på veggen er dekket av en tynn metalltråd som er tvinnet tett rundt rammen, og hele formen er i tillegg dekket av akryl. Disse materialene gir verket en markant teksturert og taktil overflate. Hesse arbeidet i flere verk med en mellomstilling av en frittstående montering og en veggmontering, av både flate og tredimensjonale materialer. Hun lot verkene tre ut ifra veggens dimensjon og innta plass både på veggens flate og utover i rommet. *Hang Up* er et av de mest kjente av Hesses verk, men også i *Contingent* lot hun noe mer komme til syne enn de rene, arkitektoniske ambisjonene i minimalismen. I *Contingent* finner vi åtte grovt vevede håndklær støpt inn i fiberglass og dekket av transparent lateks, alle forgjengelige og ikke spesielt holdbare materialer, formet som smale rektangler. De var montert fritt i rommet, hengende fra taket og i nærhet til, men ikke i direkte kontakt med veggene. Elementene var montert med avstand seg imellom, og i de tre midterste elementer tangerer gulvet. Her tok hun i bruk de geometriske formene fra minimalismen, men i *Contingent* brytes de rette kantene og de glatte, polerte flatene som kjennetegner den minimalistiske skulpturen opp, og blir til uregelmessige, organiske og myke tekstile variasjoner over disse formene.

Hesse og Benglis kan sies å ta i bruk en arkitektonisk inngripen i rommet, som også ble anvendt innen det minimalistiske idiom, men man kan si at de gjør det med et annet utgangspunkt, og med et annet resultat. Også i denne kunsten blir vi stilt overfor hvordan kroppen oppfatter verket i rommet – en av flere uttalte ambisjoner i minimalismen, men ikke med en ekskludering, heller en synliggjøring av prosessen og de fysiske reaksjoner immanent i materialet. Holdningen til det fysiske og materielle er utforsket i postminimalismen, og innebærer en stor grad av metodisk transparens. Vi får her et innblikk i prosessen av verkets tilblivelse. Den viser faktisk frem alle spor i verket, av behandlingen av materialet og lar det verket består av komme frem som det er. I Hesses og Benglis verk er det tydelige spor av verkets tilblivelsesprosess, og disse to kunstnerne har begge blitt omtalt med merkelappene postminimalisme og Prosess Art. Betegnelsen Prosess Art ble først brukt om utstillingene

---

<sup>88</sup> Sandler. *Postminimalism*, 29.

*Eccentric Abstraction* kuratert av Lucy Lippard, og om *9 in a Warehouse*, satt sammen av Robert Morris i 1969.<sup>89</sup> Senere samme år ble begrepet brukt om arbeider i utstillingen *Anti – Illusjon: Procedures/ Materiales*, ved Whitney Museet i New York. I disse tre utstillinger var Hesses arbeider vist sammen med verk av blant annet Bruce Neuman og Richard Serra. Det ert påfallende hvordan det eksisterer en tidsmessig, metodisk og materiell sammenheng mellom betegnelsen Prosess Art og postminimalisme. Det finnes også en uttrykksmessig relasjon mellom disse. Dette ser vi tydelig i Hesses og Benglis verk; de er resultat av prosesser basert på materialets immanente egenskaper, bearbeidet av en kropp. Hesses og Benglis verk kan derfor sees i sammenheng med etableringen av både Prosess Art og postminimalisme som retninger i den vestlige postmoderne kunsten.

En annen kunstner som markerte overgangen fra den minimale til det postminimalistiske i skulpturen er Robert Morris. I dette skiftet i hans kunstnerskap spiller tekstilet en viktig rolle. Morris ble kjent for en skulpturell praksis på 1960-tallet som plasserte han i zenith av minimalismen. Hans arbeider fokuserte da på å fremheve iscenesettelsen av den fysiske relasjonen mellom betrakter og verk, slik det også fremkom av hans innflytelsesrike essay *Notes on Sculpture* fra 1966.<sup>90</sup> Anne Rorimer påpeker hvordan han gikk fra å arbeide innenfor minimalismens idiosynkratiske rutenett og lineære posisjonering i sine metalliske, minimale skulpturer, til å anse skulpturen innenfor minimalismens idiom som “[...]terminally diseased [...]”.<sup>91</sup> Isteden ga Morris skulpturen betegnelsen “[...] unitary object [...]”, slik han formulerte det i essayet *Beyond Objects*, publisert i 1969. Morris ville nå utforske det materielle fremfor form, han anså det som “[...] the dialectical opposite of form [...]”.<sup>92</sup>

Materialet Morris anvendte i etableringen av prosesskunsten som retning var filt, et tekstil i tykk, ubehandlet ull. Filten var stiv nok til å kunne kuttes i rette linjer, som en subtil videreføring av minimalismens geometri. Filten var samtidig føyelig, og på grunn av

---

<sup>89</sup> Sandler. *Postminimalism*, 22- 23. Begge utstillinger ble presentert i og samme bygg I New York, og det var en nær krets av kunstnere som ble presentert ved disse tre utstillingene. I *9 in a Warehouse* inkluderte Morris og Giovanni Anselmo og Gilberto Zorio som representanter for den europeisk baserte retningen Arte Povera.

<sup>90</sup> Meyer. *Minimalism*, 166.

<sup>91</sup> Rorimer. *Redefining Reality*, 24. Det er betimelig her å nevne at den polemikk som utspant seg mellom Judd og Morris i en rekke artikler utover 1960-tallet resulterte i noen ganske krasse formuleringer. De var begge svært aktive skribenter, og i polemikken de imellom ble det klart hvordan Morris tok avstand fra den optiske tilnærmingen til minimalismen Judd sto for. Samtidig er det et godt poeng James Meyer påpeker i hvordan Judd og Morris tok kontroll over sine egne uttrykks diskurs - og suksess - gjennom å skrive så mye som de faktisk gjorde, et trekk som og kan sees i sammenheng med den motkulturelle tendensen i si samtid, hvor protester, paroler, fanziner og manifeste ofte var anvendt som uttrykksform.

<sup>92</sup> Sandler. *Postminimalism*, 25.

føyeligheten vil heller aldri verkets form være endelig. I *Untitled* lar Morris de lange, sammenhengende strimlene av filt henge løst ned fra veggen og bre seg utover gulvet i en løs bylt. Verket befinner seg simultant på gulv og vegg, det ligger og henger samtidig – som Hesses *Hang Up*. Bevegeligheten i tekstilet gjør at verket vil endres ved berøring eller remontering, og Morris la stor vekt på tekstilets myke form og skulpturelle potensiale som tredimensjonalt objekt. I en videreførelse av trekk fra det minimale idiom er det ingen piedestall eller montre som skiller mellom skulpturen og gulvet. Han videreførte i den postminimale skulpturen undersøkelsen av det perseptuelle faktum ved skulpturens relasjon til kroppen i det han kaller “[...] figure/ground relationship [...]”<sup>93</sup>; i essayet *Beyond Objects*. Tyngdekraften ga betingelsene for hvordan filtskulpturene vil te seg i rommet ut ifra dets materielle egenskaper, og Morris’ tekstile installasjoner er symptomatiske for hvordan prosesskunsten i stor grad understreker dette materialets immanente logikk. I *Untitled* finner en også spor av tilfeldighet som teknikk, ved hvordan han lar verket bre om seg, nesten av seg selv. Tilfeldigheten som teknikk er en tendens som kan spores tilbake til undersøkningen av det antihierarkiske og det absurde i dadaismen og surrealismens sammenstilling av objekter.<sup>94</sup> Morris viser frem en antihierarkisk holdning til materialet og plasseringen av det i sine mange tekstile verk. De kan sees som eksempler på postminimalismens de-stabilisering av minimalismens rigide orden og system, gjennom bruk av tilfeldighet og vilkårlighet i produksjon av kunstverket.

Joseph Beuys tok også i bruk tekstilet, samtidig med Morris og Hesse. Han benyttet som Morris ullfilten, og det kan anses som et av hans skulpturelle signaturmaterialer – i tillegg til voks. Beuys brukte filten til å skape store romlige installasjoner og utforsket som Morris filtens materialitet gjennom dets særegne skulpturelle potensiale i en lang rekke av sine verk.<sup>95</sup> Et eksempel fra hans omfattende bruk av filten er *Pligth*, laget i 1985. I *Pligth* danner filten største del av innsiden av denne store installasjonen, hvor du må bøye hodet og gå inn i et rom, hvor det er et påfølgende rom innenfor. Filten er montert i ruller og dekker tak og vegger fullstendig. I dette nesten lydtette rommet står det et sort klaver, og oppført i verksbeskrivelsen står John Cages ikoniske komposisjon *4’33*, som er basert på stillhet, eller de tilfeldige lyder publikum lager som i effekt utfører Cages verk. Det slående inne i denne

---

<sup>93</sup>Sandler. *Postminimalism*, 22.

<sup>94</sup>Sandler. *Postminimalism*, 27.

<sup>95</sup>Sandler. *Postminimalism*, 22. Jeg sier meg enig med Sandler når han påpeker at Morris burde inkludert Beuys i *9 in a Warehouse*.



installasjonen er hvordan det utpregede materielle tekstilet er nesten påtrengende sanselig. Lukten av ull slår imot en fra alle kanter. Betrakteren har ikke noe valg her inne, og må puste inn og ut denne duften. Den sensoriske erfaringen av verket trenger seg slik på og inn i publikums kropp. I tillegg til å være presserende nok gjennom luktesansen, lydisolerer filten rommet. Lyden her inne er stump, filten gir rommet en helt unik akustikk hvor den miste lyd får en ny karakter for oss. Beuys sammenstiller i dette verket flere postminimale tendenser. I *Pligth* er taktile og materielle elementer i spill, samtidig som det konseptuelle og det immaterielle spiller inn. Det viser hvordan disse simultane tendenser alle faller innunder betegnelsen postminimalisme. I dette verket blir tekstilet understreket i ytterpunktene av sine egenskaper. Gjennom sin kroppslige, sanselige funksjonalitet danner tekstilet innsiden av et fysisk rom, der de immaterielle, prosessuelle tendensene i postminimalismen kommer til sin rett gjennom lyd og lukt.<sup>96</sup> Beuys' verk er et eksempel på hvordan Marks' haptiske visualitet viser at tekstilet gir oss en multisensorisk erfaring. Vi ser det, lukter det og hører effekten det har på rommet vi befinner oss i, og det erfares med hele kroppen – bortsett fra berøringssansen. Beuys viser også tilbake til hvordan dadaismen og surrealismen la vekt på det absurde og tilfeldighetens spill, uttrykt i taktile materialer. Dette verket er riktignok et litt senere arbeid enn den tidligste postminimalismen Morris og Hesse representerer. Men, Beuys' *Pligth* er symptomatisk for hvordan postminimalisme som tendens har betydelig innflytelse på den postmoderne kunsten, og er et eksempel på et verk som gjør at vi fortsatt kan betegne kunst laget i vår nære fortid, og i vår samtid, som postminimalistisk.

Ser vi på hvilke tekstiler disse kunstnerne har brukt, er det nyanser de imellom i tilnærmingen til materialet. Morris og Beuys tok i bruk ubehandlet filt. Flaten er jevn og fargen er mørk brun, grå eller sort. Tekstilet er tykt, grovt og solid og er et slitesterkt materiale med et bastant uttrykk. Filten har iboende arkitektoniske kvaliteter, og kan minne om isolasjonsmaterialer. Hesse tok i bruk langt lettere tekstiler enn Beuys og Morris. Hun brukte blant annet grovt vevede håndklær av bomull, de er lette og transparente. Fargene på stoffene er ulike, ullfilten er mørk og tung, bomullsveven er lys og lett. Morris delte tekstilet opp i brede, rette bånd og biter, og dekonstruerte det før han lot det finne sammen igjen i store bylter eller hauger. Hesse brukte tekstilet på en annen måte, hun tok ikke bruk dekonstruksjon i samme grad som Morris. Hun tok heller i bruk repetitive tekstile teknikker, som tvinning. Hesse brukte tekstilets grunnelement, selve tråden som materiale. Den dekket til andre elementer i verkene

---

<sup>96</sup>Beskrivelsen er basert på hvordan verket var montert på Centre Pompidou, da jeg opplevde det flere ganger i løpet av våren og høsten 2013.

og var med å skape verkets struktur, for eksempel i *Hang Up*. Hvilke tekstiler de bruker, samt i måten de bruker det på, kan tolkes som uttrykk for kjønn. Morris bruker den tykke, motstandsdyktige og grove filten, der Hesse tar i bruk lette, tynne og skjøre tekstiler. I tråd med et klassisk kjønnsrollemønster kan disse tekstilene tolkes som representanter for kjønnede kvaliteter. Den lette og lyse bomullen hos Hesse står som en feminin motsats til den mer maskuline filten vi finner hos Beuys og Morris.

På tross av ulik tilnærming og bruk av tekstilet i den postminimale skulpturen, er det også fellestrekk i anvendelsen av det. Med grunnlag i minimalismens vekt på betrakteternes persepsjon av verket re-introdiserte de den teksturerede og taktile flaten i skulpturen. Postminimalismen fremhevet den haptiske visualiteten og kvaliteten ved verkene, og alle disse skulpturene og installasjonene appellerer til vårt haptiske blikk. I denne sammenhengen er det påfallende for meg hvordan tekstilet, slik disse kunstnerne har anvendt det, har hatt en betydelig rolle i overgangen fra minimalistisk til postminimalistisk skulptur. Utforskningen Hesse, Beuys og Morris gjorde av tekstilet plasser dette materialet i en helt sentral posisjon i etableringen av begrepene Prosess Art og postminimalisme.

### **3.5. Postminimalismens innflytelse.**

Postminimalismens innflytelse på 1990-tallets kunstfelt er tydelig, og Antonis verk var ikke det eneste i sin samtid som tok opp i seg impulser fra postminimalismen. Dette er også en inspirasjon i Felix Gonzales-Torres serier av prosessuelle verk, som *Untitled (A Corner of Baci)* fra 1990 et eksempel på. Denne installasjonen består av et gitt antall kilo med den italienske sjokoladen Baci, som betyr kyss. Gonzales-Torres' verk er montert etter instruks om å legge godteriet i hjørnet, rett på gulvet. Denne direkte monteringen er et trekk hentet fra postminimalismen. Et annet trekk ved dette verket har inspirasjon fra den prosessorienterte kunsten i postminimalismen er hvordan publikum har innflytelse på verket, ved fritt å kunne forsyne seg og spise det. Hvorvidt en kontinuerlig fyller på med nye sjokolader er opp til enhver eier, for man kan også la verket sakte forsvinne ettersom det blir spist opp av publikum. Vi blir del av verkets liv, vi bidrar til dets temporale og prosessuelle karakter. Gonzales-Torres' verk tar som Antoni opp i seg det prosessuelle og postminimale i form og

uttrykk, men setter den fysiske kontakten mellom verk og betrakter i selve sentrum av hvor verket utspiller seg. I Beuys' verk ble de sensoriske erfaringene av filtens lukt og lyd påtrengende, i Gonzales-Torres' verk blir kunsten i enda større grad del av den betraktende kroppen. Her er det ikke bare det faktum at man kan berøre kunstverket som er utenfor kunstkontekstens normer. Vi kan fortære verket – og det smaker søtt og godt.

Postminimalismen var med på å forme 1990-tallets generasjon kunstnere, en tendens både Antoni og Gonzales-Torres' praksis kan sees som eksempler på. Ifølge Paul Shimmel tok denne generasjonen det prosessorienterte og kroppslig relaterte uttrykk fra 1960- og 70-tallets forgjengere inn i etableringen av et personlig, men og sosialt relatert tematisk innhold i sine verk.<sup>97</sup> De syntetiserte private gester i en rekke medier, men de private referansene er ikke alltid åpenbare for betrakteren. Det private og nære ble hos Gonzales-Torres uttrykket gjennom en referanse i vekten av verkene, som i *Untitled (Blue Placebo)* fra 1991, et verk basert på samme prinsipp som *Untitled (A Corner of Baci)*. Her er vekten av drops tilsvarende den totale vekten av hans egen og hans avdøde partners kropp. Men, vi må gå nærmere verket og bli invitert inn i det for å ane denne sammenhengen. Det nære og det fysiske settes i spill i Gonzales-Torres' verk, samtidig er den en offentlighet og en identifikasjons prosess som er kroppslig, men tilsynelatende nøytral i disse verkene. Gesten i *Untitled (A Corner of Baci)* er ikke rettet som en kommentar til en annen kunstner, slik vi finner det i Benglis verk. Men, for meg har *Untitled (A Corner of Baci)* både en visuell og metodisk sammenheng med *For Carl Andre*. De begge er plassert i hjørnet, og de er begge utført i en tilsynelatende metallisk finish, og de ser begge ut som om de kastet på plass. Der Benglis verk ser ut som tunger som faller sakte ned mot gulvet, fanget i øyeblikket materialet stivnet, er det noe annet som finner sted i møtet med Gonzales-Torres' verk. Publikum kan bøye seg ned, ta en bit og putte den i munnen. Tungen vi finner antydning til i formen på Benglis verk, blir faktisk tatt i bruk i interaksjonen med Gonzales-Torres' verk. Denne skulpturen viser hvordan 1990-tallets kunst tok i bruk taktikker etablert på 1960- og 1970- tallet, og er et godt eksempel på hvordan Antonis generasjon av kunstnere videreførte postminimalismens iscenesettelse av betrakteterns sensorisk persiperende kropp. Verket kan sees slik at det også viser til hvordan dette ble materialisert, i de ofte forgjengelige materialene i brukt den postminimale skulpturen.<sup>98</sup> Gonzales-Torres' verk har slik et sterkt innslag av hvordan postminimalismen

---

<sup>97</sup> Shimmel. *Public Offerings*, 12.

<sup>98</sup> Det er verdt her å nevne hvordan Gonzales – Torres var kroneksempelen Nicolas Bourriaud brukte på å eksemplifisere sin *Esthétique relationnelle*, i boken med samme navn fra 1998. Denne estetikken beskriver

kunne i et og samme verk kombinere det immaterielle, materielle og konseptuelle i en fysisk anvendelse og en visuell iscenesettelse av kroppen.

Begrepet om Prosess Art innlemmer en spesifikk beskrivelse av materialets temporalitet og beskriver samtidig den prosessen som førte frem til verkets tilblivelse. Postminimalismen forstår jeg som et videre begrep, som fanger inn en langt større grad av kunstneriske praksiser. I en kunsthistorisk plassering av *Grope* ser jeg at det står i et slektskap til begge disse parallelle, og til dels overlappende tradisjoner og begreper. I *Grope* finner vi tydelig spor av verkets tilblivelse. Sømmene er tydelige, det legges ikke skul på hvordan Antoni har sydd lommene sammen for å danne verkets form. Vi ser her tydelige spor fra den prosessen lommene har gått igjennom i Antonis bearbeidelse og prosessen er stilt foran våre blotte øyne; hver søm er synlig. Materialet er organisk, mykt og bevegelig. Det henger foran oss som seg selv, tyngdekraften trekker det ned mot gulvet og verket presenteres i overenstemmelse med materialets iboende logikk. Materialets særtrekk er fremtredende, tekstilet er ikke fremstilt som noe annet, dets egenskaper er ikke maskert for oss. Spor av kroppen er også synlig i *Grope*, det er tydelig at lommene er brukt fra før, for vi kan se skitten på innsiden av de.

I monteringen av *Grope* er det også formale trekk som knytter det til postminimalismen. *Gropes* plassering speiler kroppens relasjon til verket, slik den skulpturelle tradisjonen i postminimalismen, slik jeg blant annet har funnet det eksemplifisert i Morris' verk. Som nevnt står *Grope* i relasjon til den samme mellomstillingen mellom vegg og rom som Hesses *Hang Up* og Morris' *Untitled*, men i motsetning til disse verkene henger *Grope* i hjørnet. Hjørnet er en plassering Andre undersøkte i sine minimalistiske skulpturer, og som Benglis kommenterte i både tematikk og utførelse i *For Carl Andre*. Plasseringen i hjørnet er spesifikk, og ble utforsket både i minimalismen og postminimalismen – og igjen på 1990-tallet som vi finner eksempler på i Gonzales-Torres' og Antonis verk. Men, der Gonzales-Torres trekker inn publikum i en langt større grad av fysisk interaksjon med verket, beholder vi i møtet med *Grope* fortsatt en fysisk distanse. Vi finner ikke i *Grope* den samme videreføringen av det konseptuelle, som er så avgjørende for vår opplevelse av *Untitled (A Corner of Baci)*. Antoni viderefører heller en objekt-orientert tradisjon i skulpturen, og gjør

---

verket som åpent og uavsluttet, og fordrer verk som skaper situasjoner med fysisk og sosial interaksjon med verket. Betrakteren går fra å se, til å delta fysisk i utførelsen av verkets intensjon i Bourriauds begrep. Det er et beskrivende begrep han legger frem her for noen av denne generasjonens kunstnere, men med den åpne verksbeskrivelsen ekskluderes nesten objektets status i kunsten og den fremstår som nesten utelukkende immateriell og situasjonsbetinget. Kunstnere i dag produserer fortsatt i stor grad objekter, så den relasjonelle estetikken holder ikke helt mål for meg som en teori som virkelig forklarer kunstens rolle i dag.

verket langt mindre personlig enn det Gonzales-Torres gjorde. Dette er et ytterligere trekk ved *Grope* som setter det i en postminimal skulpturtradisjon.

Antoni benytter i *Grope* materielle, visuelle og metodiske grep fra postminimal skulpturtradisjon, og disse trekkene ved *Grope* gjør det mulig å påpeke hvordan Antonis praksis har sammenheng med denne kunsthistoriske retningen. Dette finner jeg spesifikt i Antonis anvendelse av tekstilet i *Grope*. Her viderefører hun en spesifikk materialbruk. Antoni bruker tekstilet i tråd med den anvendelsen Hesse gjorde av tekstilet. Hun bruker i *Grope* en lett bomull, sammenføyd elementene med tråd og montert verket hengende i spennet mellom tak, vegg og gulv. Vi kan som i møtet med Hesses *Contingent* forestille oss hvordan lommene over tid vil brytes ned, forvitre og til slutt forsvinne. Dette er trekk ved *Grope* jeg finner i overensstemmelse med begrepet om Prosess Art, da hun viser til materialets forgjengelige karakter, også gjennom det levde liv vi ser spor av i lommene. Denne anvendelsen av tekstilet i *Grope* finner jeg i samsvar med den betydningen jeg har påpekt ved tekstilet: det er et materiale med en sentral rolle i etableringen av retningene postminimalisme og Prosess Art, og for utviklingen av den postminimalistiske skulpturen.

## 4. Berøringens Kunst.

### 4.1. Tekstil / Textum / Tradisjon.

Tråden er tekstilets grunnelement. Tråden kan spinnes av mange materialer; den kan være tynn, skjør eller kraftig og sterk. Den kan virke som en nesten umerkelig bestanddel, når den fester sammen separate størrelser og slik danner nye enheter, eller den kan sette dype spor og være synlig i sitt virke som søm. Tråden i seg selv kan være sårbar, men bragt sammen med andre tråder dannes et nytt stoff, en vev, et tekstil. Det vevde tekstilet er en sammensetning av vertikale tråder, renningen, hvor det tilføres en horisontal tråd som trekkes mellom den vertikale rammen av tråder i intervaller gjennom skyttelen – verktøyet som brukes for å føre trådene sammen. Ut ifra dette basiske prinsippet kan det avhengende av hvilke materialer og tråder veveren velger, produseres et vell av ulike mønstre, teksturer og kvaliteter.

Tekstbegrepets opphav i det latinske språket viser en nærhet til det vi i dag kaller tekst, og de begreper vi i dagligtalen bruker om tekstile materialer. Vi sier med den største letthet at vi ser «en rød tråd» når vi ser en sammenheng, eller beskriver hvordan vi følger en histories utvikling eller fremdrift. På latinsk betyr *texô* vev, vevd tøy og fletting. Fra *texô* stammer *textum* og betyr en kunstig sammenføyning, å få i stand noe. Det viser også til selve handlingen å skrive. *Textus* på latinsk betyr ord, eller tankers sammenheng og forbindelse.<sup>99</sup> Tekstbegrepet i sin enkleste betydning har en sammenheng med det å veve. Vi føyer sammen bokstaver til ord, ordene til setninger, og disse danner strukturer og sammenhenger som ligger til grunn for å danne mening. På samme måte som når man vever, setter man i teksten sammen elementer til en helhet. Det er slik en sammenheng mellom det å skape tekst og det å føye sammen tråder og veve et stoff. I denne handlingen ligger muligheten for å bringe frem et nytt mønster, og utforske muligheter for andre betydninger, gjennom nye sammensetninger av elementer. Kunsten kan sees som en måte å veve sammen tråder spunnet fra alle deler av kulturen og historien, gjennom kunstnerens bearbeidelse av ett eller flere materialer. Slik bringer kunstneren frem nye sammenføyninger, nytt stoff og skaper nye mønstre. Denne forståelsen av begrepene tekst og tekstil har sammenheng med et utvidet tekstbegrep i et

---

<sup>99</sup> Mørland. *Latinsk Ordbok*, 682.

postmoderne kunstfelt, hvor det å binde sammen materialer og objekter i nye sammenhenger er et grunntrekk.

Tekstilet har en lang historie for tilstedeværelse i kunsten. Det har vært tilstede i sin tjenlighet som lerret, og har gjennom historien vært underlaget for maleriet. Tekstilet har måttet blitt dekket til og skjult med maling eller andre teknikker, først da har det kunnet bli betraktet som kunstverk. Rene tekstile verk har i århundrer blitt kategorisert som dekor eller kunsthåndverk. I det kunsthistoriske oppslagsverket *Gardners Art Through The Ages* beskrives tekstilet som representant for at “[...] there is whole branch of the `minor arts` and remind readers of how incomplete the story of art through the ages would be if the normative were confined to monumental works of painting, sculpture and architecture [...]”.<sup>100</sup> Sitatet er hentet fra en beskrivelse av en Bysantinsk geistlig kappe fra 1417, brodert med perler og gull, med en narrativ handling av bibelske motiver. Det påpeker denne tendensen for klassifisering i kunsthistorien. Tekstilet kan belyse tendenser og utviklingstrekk, men tekstile verk blir ikke ansett som fullverdige kunstverk. Tekstile verk har historisk vært en mindre betydelig underkategori, på tross av at de er fullverdige estetiske objekter og ekspressive kulturelle uttrykk. Når tekstile verk ikke har blitt tatt opp i det gode, normative selskap med maleri, skulptur eller arkitektur viser dette hvordan den vestlige kunsthistorien er ufullstendig. Den hierarkiske plasseringen av tekstilet påpekes og av Laura U. Marks, når hun går Rigels kunstteori i sømmene. Hun påviser hvordan han plasserte tekstilet i en dekorativ underkategori og hvordan dette har vært med på å underminere vår oppmerksomhet til tekstilets haptiske visualitet og materielle egenskaper i en kunsthistorisk og estetisk diskurs.<sup>101</sup> Denne hierarkiske plasseringen av tekstilet blir også avspeilet i norske kunstinstitusjoner. Det er kun elleve år siden tekstile verk ble kjøpt inn av Museet for Samtidskunst, helt fram til 2003 falt tekstile verk inn under kategorien kunsthåndverk og ble dertil kun kjøpt inn av Kunstindustrimuseet.<sup>102</sup>

I løpet av det første tiår av 2000-tallet har det funnet sted en oppblomstring av tekstile uttrykk og teknikker i det nasjonale og internasjonale kunstfelt. I dag er tekstile verk er montert ved siden av andre medium i samlinger og museer verden over. Det vises internasjonal interesse for å undersøke tekstilet som et singulært medium, eksempelvis *Decorum* ved Musee de`Art Moderne i Paris og *Tusen tråder – en historiefortelling i tekstil* på Lillehammer

---

<sup>100</sup>Kleiner, Mamiya og Tansey. *Rome in the East*. s 357.

<sup>101</sup>Marks. *The skin of the Film*, 192.

<sup>102</sup>Danbolt. *Frå Modernisme til det Kontemporære*, 177.

Kunstmuseum og Maihaugen, begge i 2014. De siste år har det også vært en stadig større interesse for tidligere generasjoner av norske kunstnere med tekstil og vev som hovedmedium, for eksempel Hanna Ryggen, Else Marie Jakobsen og Elisabeth Harr. Ryggen har fått spesielt mye oppmerksomhet. Hun var den første norske tekstilkunstner vist på Veneziabiennalen allerede i 1964, og var i 2013 presentert på Documenta 13 i Kassel med en lang rekke arbeider. Jakobsen ble viet en stor separatutstilling ved Kristiansand Kunstmuseum sommeren 2013. Den statlige kunstinstitusjonen OCA dedikerte høsten samme år en forelesningsrekke til tekstilet som undersøkte dets uttrykk og stauts. Tekstilet brukes i stadig større utstrekning blant en ny og samtidig generasjon av kunstnere, som representeres av private gallerier og vises i tunge internasjonale institusjoner. Et eksempel er duoen Daniel Dewar and Grégory Gicquel. De vant Duchampprisen i 2012 og viste en monumental vev og store paneler av malt silke på Centre Jaques Poupidou i Paris høsten 2013. I Norge anvender en ny generasjon kunstnere bestående av Ann-Katrin November Høibo, Aurora Passero, Hanne Friis, Marius Engh og Tonje Bartnes Andersson tekstilet som nøkkelmateriale i sine skulpturelle prosjekter. Disse eksemplene viser at tekstilet er en materiell tendens som har blomstret opp i løpet av de siste år, både i den nasjonale og den internasjonale samtidskunsten.

Når vi bruker tekstilet som plagg, som mote, får det egenskaper utover dets funksjonalitet. Det er et materiale med et performativt potensiale som gir oss muligheter til å spille ut roller, for oss selv og for hverandre. Vi har stor erfaring med å tolke tekstiler. Når vi møter et menneske for første gang tar det bare noen sekunder før vi identifiserer og kategoriserer hverandre gjennom hva vi har på oss; som kjønne, med klassetilhørighet, sosial status, etnisk bakgrunn og kulturelle preferanser. Vi gjør dette uten å tenke over at vi tillegger fremmede mennesker verdier og holdninger basert på hvordan de velger å fremstå gjennom hvilke tekstiler de har på kroppen. Behovet vi har for å uttrykke status gjennom dette kodede system, er et godt utnyttet faktum.<sup>103</sup> Moteindustrien og tekstilbransjen et betydelig marked i en global økonomi. Moteindustrien har en av de høyeste omsetninger i verden, på svimlende 1.7 trillioner US dollar i 2012. Tekstilbransjen verden over sysselsatte omtrent 75 millioner mennesker samme år.<sup>104</sup> Moten har en stigende kulturell innflytelse. I det til dels

---

<sup>103</sup> Det er også et godt undersøkt faktum. Moten som tegnsystem ble strukturelt analysert av Roland Barthes i *The Fashion System*, oversatt til engelsk i 1967. Motevitenskap har og blitt en egen disiplin i humaniora.

<sup>104</sup> Fashionunited. «Global fashion industry statistics». <http://www.fashionunited.com/global-fashion-industry-statistics-international-apparel> 17.10.2014. Tekstilbransjen har siden industrialiseringstiden vært en synder i henhold til hvordan arbeiderne ofte har hatt få sosiale rettigheter, og i dag arbeider fortsatt en stor del under



overlappende feltet mellom mote og kunst har det ikke siden begynnelsen av 1900-tallet vært like stor grad av samarbeid mellom designere, motehus, kunstnere og kunstinstitusjoner. Et hvert motehus med respekt for seg selv har i dag en kunststiftelse, som Prada, Hermés, YSL og Louis Vuitton. Tidlige eksempler på overlappingen mellom mote kunst er Elsa Schiaparellis samarbeider med dadaistene i Paris, og Sonia Delaunays modernistiske klesplagg. I dag er det en enda lengre rekke av kunstnere som samarbeider med motehus og noen av de tydeligste eksempler er Louis Vuittons samarbeid med Richard Price og Takashi Murakami, og Cindy Shermans samarbeid med Chanel, MAC og Agnes B.

Tekstilet står i en særegen relasjon til de fleste aspekter av våre levde liv, og det gjør tekstilet til et unikt materiale å undersøke nærmere i en kunsthistorisk og estetiskteoretisk sammenheng. Tekstilet er et materiale med utpregede taktile kvaliteter og har en særegen kroppslig relasjon. Tekstilet assosieres ofte med kropp, berøring og nærhet. Hverken berøringen av verket eller de taktile egenskapene ved materialet er kvaliteter ved kunstverket som historisk har blitt ansett som opphøyd eller verdig. Fra Aristoteles filosofi til i dag blir berøring ansett som underlegent synet. Kunstverket har heller ikke gjennom historien tradisjonelt blitt berørt, det har blitt beskuet og betraktet. Å benytte optiske framfor haptiske sanseegenskaper står fast som etablert norm for opplevelsen av kunsten. Å ta på et kunstverk er heller unntaket enn regelen, og er et prinsipp som håndheves i museer og gallerier verden rundt. Når vi går på museum er det ikke lov til å berøre kunsten. Selv de få som tar på den – konservatoren og teknikeren – må beskytte verket fra berøring ved å bruke bomullshansker til enhver tid i sin håndtering. Prinsippet er så innarbeidet at vi beskriver det å gå på utstilling slik at vi «går og ser en utstilling». Så implisitt er blikkets og synets forrang over den haptiske sanseegenskapen vi besitter. Når vi møter tekstilet i kunstkonteksten blir dette satt på spissen, fordi vi får lyst til å ta på det, for de taktile kvaliteter tekstilet har påkaller våre haptiske egenskaper.<sup>105</sup>

Tekstilet har gått fra å være dekor eller et tjenlig underlag for maleriet, til å bli brukt i kraft av sine iboende materielle egenskaper, og dets status er i endring innen samtidskunsten. Tekstilet

---

kritikkverdige forhold. Det har vært en rekke stygge ulykker i bransjen, senest i april 2013 døde over tusen tekstil arbeidere i Savar, Bangladesh. Tekstilarbeiderne har gjennom historien vært i spydspissen for organisering i fagforeninger verden over. Bransjens utslipp av miljøgifter er og betydelige, og dette er etiske aspekter som ligger latent i dette materialet.

<sup>105</sup>hapticssymposium.org.«About» 09.12.14. <http://about.hapticssymposium.org/>. Haptikk har siden begynnelsen av 1990-tallet vært et eget teknologisk orientert felt, hvor simulering av berøring av overflater gjennom teknologi er et av hovedområde. En foreslått anvendelse er på museer, så publikum skal kunne ta på en simulert flate, og slik kjenne på skjøre verk, uten faktisk å berøre de.

har gått gjennom en rekke prosesser og hendelser i den moderne og postmoderne kunsthistorien som ligger til grunn for denne omveltningen. *Grope* har historiske, visuelle og metodiske spor fra flere metoder og perioder, og disse skal her belyse dimensjonene av *mening* og *nærvær* vi trekkes mellom i den estetiske erfaringen av det tekstile kunstverket.

## 4.2. Tekstilets meningsdimensjon.

### 4.2.1. Funksjon og fremstilling.

Gumbrecht påpeker at vi i dag befinner oss i en meningskultur, vi har for vane å tolke de mening i de fleste fenomener vi står ovenfor.<sup>106</sup> Tekstilets meningsdimensjoner er omfattende. Det viser til en rekke sosiale og kulturelle koder, og opprettholder en rekke kulturelle strukturer. Vi tillegger plagg symbolske verdier i sammenheng med bruken vi kjenner det gjennom. Når tekstilet brukes som plagg blir symbolske betydninger og verdier komprimert i et objekt. Kunsten bruker plaggets symbolverdi aktivt, for eksempel i religiøse motiver. Klassifisering av kunsthistoriske perioder er også knyttet til fremstillingen av tekstilet. I kunsthistorien har den tekniske utførelsen av det draperte tekstilet i både maleri og skulptur vært markør på teknisk utvikling. Visuell fremstilling av stoffer har en lang historie; fra den lette, nesten transparente bomullen malt i i gravkamrene i Kongens Dal i Egypt,<sup>107</sup> til den arkaiske skulpturens skjematiske draperi. Fremstillingen av tekstilet er en markør på skillet mellom den klassiske og hellenistiske skulpturen, gjennom hellenismens mer dramatiske gjengivelse av stoffer. I den gotiske skulpturen finner vi igjen det stiliserte tekstilet, i renessansens draperi blir det igjen til myke linjer – som i barokken blir buktende linjer og nesten bevegelige gevanter. Slik er tekstilet parameter for teknisk ytelse og en stilhistorisk, periodisk markør i en fremstillingsteknisk forstand.

---

<sup>106</sup>Gumbrecht. *Production of Presence*, 79.

<sup>107</sup> Januar 2013 besøkte jeg Kongens Dal, og ble slått av hvor teknisk imponerende flere av fremstillingene av tekstilet var, selv årtusener etter de ble malt. Noe annet som ble påfallende for meg ved dette besøket var ikke minst hvor symboltungt tekstilet er i disse idealistiske, mytiske og narrative fremstillinger av guder og de kongelige, deres fiender og deres undersåtter.

#### 4.2.2. Kjønn og klasse.

Ved første øyekast er *Grope* en samling brukte, og nå ubrukelige tekstiler. Lommen er en del av et plagg som ikke vanligvis blir vist frem. Lommen har en funksjon, den er et sted hvor vi kan oppbevare små ting, eller hvor vi putter hendene om vi ikke helt vet hvor ellers vi skal ha dem. Antoni undersøker funksjonen lommen har for oss, og funksjonen blir aksentuert, de blir vist som det de er. I den konkrete fremstillingen av objektet ligger det en rekke mulige assosiasjoner. Lommene er åpne og vi kan se inn i dem, det er ingen skjulte objekter eller innhold i hulrommene. Om vi vrenger lommene våre viser denne gesten at vi ikke har noe å skjule, vi stiller oss åpne og redelige frem for verden. Lommen er et sted i mellom det offentlige og det private. Den er som regel skjult for omverden på innsiden av plagget, den er et lite privat rom vi bærer med oss rundt i offentligheten.

Antoni bruker tekstilet i *Grope* slik at det for meg viser til materialets kulturelle funksjoner. Disse dimensjonene av tekstilets funksjonelle, økonomiske og performative elementer er en etablert sosiokulturell meningsdimensjon å tolke dette verket ut ifra. Lommene i *Grope* er hentet fra bukser, et hverdagslig plagg både kvinner og menn i vesten bruker ofte. Den er og et symbolsk ladet plagg.<sup>108</sup> Kunsthistorien gir en rekke eksempler på hvordan identitet har blitt utforsket gjennom tekstile virkemidler. Dette var tematikk i 1960-tallets feministiske og postmoderne kunst, men dette har røtter som går enda lengre tilbake i kulturen og kunsthistorien. Det androgyne kjønnsuttrykk kan stå som et eksempel på dette. Et overskridende kjønnsuttrykk har vært motiv i billedkunsten siden antikken og vært mytisk materiale siden samme tid.<sup>109</sup> Donatellos *David* fra 1440, eller Michelangelos *Døende Slave* fra 1513, er bare noen få av en lang rekke eksempler på en androgyn personae. I litteraturen har ambivalente kjønnsuttrykk vært et motiv fra Ovid til Wolf og Wilde.<sup>110</sup> Romaine Brooks' *Self Portrait* fra 1923 viser hvordan kjønnsmobilitet ligger latent i tekstilets performative muligheter. Ikledt i sort herrehatt, hvit skjorte, eksklusive hansker og skreddersydd frakk

---

<sup>108</sup>Discovery. «French women can now wear pants». Publisert 26.11.2014.

<http://news.discovery.com/human/life/french-women-can-now-wear-pants-130204.htm>

Det først i februar 2013 kvinner hadde lovfestet rett til å gå meg bukser i Paris. På tross av å være moteindustriens navle er Frankrike svært konservativt – et eksempel er hvordan Cecile Duflot, minister i Francois Hollandes regjering ble offentlig kritisert for å bære bukser i kabinettmøter i regjeringen. Går vi lengre tilbake i historien er det sannsynlig at helgenen Jeanne d'Arc ble dømt til døden for å bruke herreklær, det ble betegnet som blasfemi. Så selv om CoCo Chanel gjorde inntrykk i den franske kulturen i den moderne tid, er det påfallende seige strukturerer som legger rammene for hva som er normativt for kvinner i klesveien.

<sup>109</sup>Brisson. *Dual Sexuality and Homosexuality*, 65.

<sup>110</sup>Kjønn som performativ størelse er eksemplarisk uttrykket i en moderne kontekst i Virginia Wolfs *Orlando* fra 1928. Samtidig med Brooks utforsker hun kulturelt angitte koder for kjønn, gjennom karakterens Orlandos utseende og handlinger.

møter hun blikket vårt under hattebremsen. Brooks fremstår radikalt forskjellig fra den feminine framtoning en vestlig kvinne var forventet å ha på 1920-tallet. Brooks' verk har blitt tolket av litteraturkritikeren Susan Gubar som uttrykk for et aktivt og agerende subjekt. Hun beskriver Brooks som "[...] Byronic in her revolt against sosial conventions [...]".<sup>111</sup> Gubar setter henne i sammenheng med dandyen, en karakter som også befant seg på kanten av den samtidige bourgeoiskultur. Brooks overskred sosiale roller og kleskonvensjoner, og brukte tekstilet bevisst ut ifra dets potensiale for å uttrykke kjønnsidentitet og legning i sine malerier og selvportretter.<sup>112</sup>

Brooks' selvportrett er eksempel på et moderne uttrykk for bevissthet rundt kjønn som performativ praksis og hvordan bekledning virker konstituerende for kjønnsidentitet. Adrian Piper brukte på 1960-tallet tekstilet som kostyme. Som hos Brooks er det effekten av påkledingen Piper tematiserer i variasjoner av plagg, for eksempel i *Mythic Being* fra 1973. Hun kledde seg som hvit og sort, som kvinne og mann. Pipers praksis er et talende eksempel på hvor effektivt tekstilet kan være for å understreke eller å viske ut både kroppslige og kulturelle kategorier. Piper undersøker kleskoder som uttrykk for identitet, og viser hvordan iscenesettelsen av kjønn, rase og kulturell tilhørighet er knyttet til vår fysiske fremtoning. Pipers karakterer blir underbygget av hennes valg av kostymer, som både etnisk og kjønnnet subjekt. Hun lar dette være et grunntema i sin anvendelse av tekstilet og hun viser hvordan det er et ledd i den selvscenesettelse vi konstant bedriver. Som Brooks eksemplifiserer hun hvordan tekstilet spiller en rolle i å utfordre og å opprettholde sosiale konvensjoner. Piper tar dette videre inn i en postmoderne praksis, og hun bruker også tekstilet som et fremmedgjørende element i *Catalyst Piece IV* fra 1970.<sup>113</sup> Her puttet hun et hvitt håndkle i munnen og fylte den helt, til kinnene bulte og resten av det av hvite håndkleet falt nedover brystet hennes. Håndkleet kommer ut av munnen som en strøm av ord hun ikke kan uttale. Ellers kledd i konservative kvinneklær bega hun seg gjennom byen. Den fotografiske dokumentasjonen av performansen viser henne sittende på bussen og ute på gaten, med håndkleet hengende ut av munnen. For meg blir normativ bruk av tekstilet blir satt på spissen i dette verket, det er nesten ubehagelig å se hvordan Piper er kneblet og brakt til taushet av dette håndkleet. En kan nesten kjenne fornemmelsen av å få munnen fylt av et tørt tekstil, og Piper viser her sammenhengen tekstilet har til kroppen i en fysisk forstand. Når hun fyller

---

<sup>111</sup>Chadwick, *Women, Art and Society*, 301

<sup>112</sup>Chadwick. *Women, Art and Society*, 300.

<sup>113</sup>Chadwick. *Women, Art and Society*, 369.

munnen med stoff i *Catalyst Piece IV* viser hun en ekstrem fysisk nærhet og sensorisk erfaring av tekstilet og tar det inn i en prosessorientert og performativ praksis.

Sarah Lucas viderefører et androgynt uttrykk i fotografiet, og er en representant for retningen den feministiske kunsten tok på 1990-tallet. Hun brukte performative strategier meislet ut på syttitallet og re-artikulere de i et nytt tiårs uttrykk og medium. I Lucas' fotografier finner vi også tekstilet i en fremtredende rolle. I *Divine*, et av Lucas' tidlige fotografier, er det tydelige spor av Brooks' og Pipers pionerarbeid når vi ser på den androgyne kvaliteten i Lucas' fremtoning. Dette fremgår ikke bare av påkledningen – hun er kledd i jeans, hvit t-skjorte, skinnjakke og støvler. I den frontale stillingen er det også likheter. Brooks og Lucas møter oss bestemt, de konfronterer, de er begge agenter for egen seksualitet og framtoning. Det er imidlertid forskjeller de imellom, og det som skiller de er ikke bare sytti år, men sytti år med sosiale og kulturelle endinger. Dette blir poengtert for meg når en ser på hvordan Brooks står rakt framfor oss, vi møter henne i omtrent øyehøyde. Brooks møter ikke blikket vårt direkte, hattebremmen legger en mørk skygge over øynene hennes. Hun er posisjonert litt over oss, men vi er fortsatt hennes likestilte. I *Divine* sitter ikke Lucas med dydig kryssede ben, de er bredt adskilt og vinkelen gjør at vi ser henne rett i skrittet, det er umulig å unngå. Lucas står frem som en bestemt innehaver av sin egen kropp, og en vilje det ikke legges skjul på. Hun viser friheten i den vestlige kulturen og bruker den til å uttrykke en egen agenda, som ikke nødvendigvis faller inn under et kjønnsnormativt handlingssett. Lucas kan tolkes som en utøver av motstand til den klassiske kvinnerollen, gjennom å spille på og å fremvise en annen kjønn fremtoning. Det samme gjorde Brooks og Piper, og for begge var det avgjørende å benytte tekstilet til å uttrykke kjønnsidentitet. Når Brooks, Piper og Lucas fremtrer androgyne gjennom sin bekledning, opererer de innenfor et etablert uttrykk i en kulturell og estetisk diskurs – også i deres anvendelse av tekstilet som meningsbærende element i dette henseende.

I en basal forstand ligger det en grunnleggende dikotomi til grunn for vår påkledning; å være påkledd fremfor å være avkledd. I den feministiske kunsten på 1970-tallet var fremstillingen av en avkledd kvinnekropp et motiv og en tematikk som ble problematisert og kritisk fremstilt av en rekke kunstnere. Amelia Jones trekker frem to parallelle og til dels overlappende visuelle og teoretiske strategier fra 1970-tallet i artikkelen *The return of Feminism(s) and The visual Arts 1970/2009*. Hun skiller mellom det jeg noe forenklet vil kalle en påkledd og en avkledd feministisk strategi. Jones beskriver Adrian Piper og Judy Chicago som eksempler på disse to strategiene. Chicago viste frem det kvinnelige kjønn avkledd, dog med en viss

grad av abstraksjon. Det vaginale motivet ble ansett som en feministisk strategi, en skulle på kvinnens premisser vise det essensielt kvinnelige.<sup>114</sup> Chicago visualiserte dette kjernemotivet i malerier, porselensarbeider og tekstiler, for eksempel i installasjonen *The Dinner Party*.<sup>115</sup> Piper brukte en helt annen strategi, hun kledde på seg for å vise frem det kvinnelige som fremtoning, en kulturelt angitt, bevegelig størrelse. Det samme gjorde Brooks og Lucas, og de står for den samme påkledd feministiske strategi, og viser at det essensielle ved kvinnen ikke er så lett å fange i ett sentralt motiv.

Et eksempel som viser tematikken i skjæringspunktet mellom disse strategiene er Yoko Onos *Cut Piece* fra 1965. Ono brukte tekstilet som plagg og materielt element. Ved å la publikum klippe av seg klærne ble hun avkledd bit for bit. Ved å la andre fjerne tekstilet ble hennes nakne hud blottlagt. De kulturelle kodene i tekstilet ble klippet bort og avdekket kroppens avkledde kodeks som befinner seg under alle de symbolske lagene vi tar på når vi kler oss. Det er en hårfin linje mellom når man er påkledd og avkledd, når vi er sømmelige og når vi er uanstendige. I påkledning blir den personae vi inntar aksentuert, og hvor grensen går mellom det som er påkledd og avkledd blir satt på spissen i Onos verk. Hun lot andre enn seg selv trekke linjen mellom hva som kan vises av kroppen og hva som må skjules for å forbli anstendig, påkledd og sømmelig. I å dekke oss til ligger det en avgrensing av oss selv fra verden, en beskyttelse av kroppen og selvet. I kulturen trekkes det en skjør linje for hvor mye hud vi tillater oss å vise. Det som skjer i dette verket er at publikum går over denne grensen. Tekstilet har en avgjørende rolle i *Cut Piece*, ved at det blir dekonstruert, klippet bort. Bitene av stoff ble liggende rundt Ono der hun satt, som vitner på den funksjonen de en gang hadde som plagg, som beskyttelse for publikums blikk og berøring. Bitene av tekstil er spor av det nesten voldelige element som kan finnes i det å bli avkledd og blottet for andres blikk. Hvem som ser og hvordan understrekes i *Cut Piece* av sårbarheten ved den nakne huden og den delvis avkledde kroppen. Det viser hvordan balansen mellom avkledd og påkledd er skjør, og hvordan tekstilet er beskyttende både fysisk og symbolsk. I Pipers og Yoko Onos verk er tekstilets performative aspekter understreket. *Grope* kan tolkes dithen at det knytter sammen det fysiske og sosialt betingende rommet som avdekkes i *Cut Piece*, dog er virkemidlene ganske forskjellige. Lommene er avklipte, som Yoko Onos plagg, men fremkaller ikke den

---

<sup>114</sup> Sandler. *Post minimalism*, 30.

<sup>115</sup> Dette omdiskuterte verket står i dag permanent installert på Elisabeth M. Shacklers fløy for feministisk kunst på Brooklyn Museum i New York, som jeg besøkte i januar 2013. Chicagos bruk av tekstilet er for meg langt mer talende for det historiske og spesifikke enn de tilhørende porselensvaginaene eller resten av «dekketøyet».

samme dramatiske effekt Yoko Onos performance har. Lommen befinner seg nærmest de mest private delene av kroppen, det vi ikke lar beskues fritt. Lommen viser til sosialt angitte kodekser om det påkledd og sømmelige, imot det den delvis avkledd kroppen i Onos verk iscenesetter. Onos og Pipers anvendelse av tekstilet i disse nøkkelverkene presiserer for meg rollen tekstilet har som element i en performativ tradisjon, og tekstilets sensoriske og kulturelle relasjon til kroppen.

Jones beskriver den feministiske kunsten fra 1970-tallet slik at den har kroppen som utgangspunkt. For Jones har denne kunsten “[...] taught us, crucially, that the body is always already gendered, where gender - I am insisting – is understood as always already sexed, raced, classed, and otherwise mutually articulated [...]”.<sup>116</sup> Brooks’, Pipers og Lucas’ verk er eksempler på dette, og de tar alle i bruk tekstilet som virkemiddel. De er kunstnere som ikke bare presiser den mobile størrelsen av kjønnsuttrykk, de fremstiller også kroppens klassetilhørighet. Brooks’ bekledning viser velstand og tilhørighet til overklassen. Denne selvfremstillingen blir av Whitney Chadwick tolket dithen at Brooks’ økonomiske frihet var en forutsetning for friheten hun hadde som kvinne.<sup>117</sup> Lucas selvfremstilling viser tilhørighet til arbeiderklassen, og en enda større grad av frihet til å utrykke sin seksualitet enn sine forgjengere.<sup>118</sup>

Antoni anvender også tekstilet performativt i *Mom & Dad* fra 1994. Det er et verk bestående av tre fotografier som viser den samme performative tendensen i fotografiet på 1990-tallet som Lucas også er et eksempel på. Her er Antonis mor sminket og kledd for å se ut som Antonis far, og omvendt. Antoni er selv sminket og kledd for å ligne de begge. Effekten i disse fotografiene er slående. Gjennom enkle handlinger og grep forvandles mor til far, og avkom til opphav. I dette verket er det henvisninger til tekstilets performative egenskaper og et performativt kjønnsbegrep. I *Mom & Dad* finner jeg også en fremstilling av klassetilhørighet. De er pent kledd, antrukket i dress og anstendig kjole, de fremstår som en del av middelklassen. Det Antoni kler sine foreldre og seg selv i, fungerer som markører på hvor de befinner seg sosioøkonomisk, eller hvor de ønsker å høre hjemme. I å velge nettopp denne fremtoningen plasserer Antoni seg selv i kontakt med sitt opphav, og gjennom bekledningen viser hun sin klassetilhørighet og sin etniske og sosiale status. Antonis fremstilling av seg selv og sitt opphav viser til disse kategoriene Jones beskriver at kroppen

---

<sup>116</sup>Jones. *The return of Feminism(s) and The visual Arts 1970/2009*, 43.

<sup>117</sup>Chadwick. *Women, Art and Society*, 300

<sup>118</sup>Ennis. *Public Offerings*, 79.

blir forstått i lys av. Antoni forholder seg reflekterende til den performative kunsten, som det er belyst i en stor del av den tidligere forskingen på hennes arbeider. Jeg mener hun også utover dette bevisst reflekterer over hvordan tekstilet er et performativ medium, der kroppen blir uttrykt og blir forstått som kjønnnet, innenfor en sosial klasse og med etnisk tilhørighet. Antoni bruker tekstilets performative aspekter i *Mom and Dad*, slik vi har sett det benyttet i den moderne og postmoderne kunsten, eksemplifisert i Brooks', Lucas', Yoko Onos og Pipers verk.

#### **4.2.3. Håndverk og mønster.**

På plaketten ved siden av *Grope* på Astrup Fearnley Museet ble det oppgitt at lommene stammer fra herrebukser, men hva slags bruk de har hatt blir ikke avslørt for oss. De kan like gjerne være fra en finansmann, en vaktmester eller fra en av de 75 millioner tekstilarbeideres bukser; lommene ser like ut og er laget av det samme stoff. Assosiasjonene til arbeid ligger også i selve materialet, tekstilet har lang tradisjon som håndarbeid og for å bli produsert industrielt. *Grope* har formale trekk som spiller på en historisk bevissthet om håndverkstradisjonen tekstilet har. Jones gjør et poeng av å understreke hvordan det å ha kjennskap til den historien man som kunstner forholder seg til er avgjørende for å lage relevante arbeider. Antoni står for meg i et bevisst og reflekterende forhold til den visuelle arven fra den tekstile håndverkstradisjonen. Symmetrien i de individuelle lommene er satt sammen og repetert i et geometrisk mønster. *Grope* kan sees i relasjon til mønstre funnet i tradisjonstunge tekstile teknikker. Disse har vært basert på håndarbeid, oftest utført av kvinner, en historie det fabrikkvevde tekstilet *Grope* har sitt opphav i. I den førindustrielle verden har tekstilet en lang historie og kan sees som markør på både industriell og kulturell utvikling. Det finnes en rekke eksempler fra hele verden på hvordan tekstiler har hatt en særegen kulturell betydning. Et eksempel er den Sør Amerikanske pre-Inkakulturen Paracas kulturen som regnes mellom år 400 – 200 f.kr, som lå i dagens Peru. Denne kulturen behersket nesten enhver vevteknikk vi kjenner i dag. Der ble det vevde tekstilet ansett som et svært verdifullt materiale, mer verdifullt enn både edle metaller og stener. Tekstilet var fullstendig integrert i dette samfunnet. Det ble brukt som betalingsform, hyllester og gaver, det ble ofret til guddommene og ble utvekslet som del av diplomatiske forhandlinger. Tekstilene ble oppbevart i store lagre, og både kvinner og menn var delaktige i produksjon og håndtering av tekstiler – dog kvinner var i overvekt når det gjaldt produksjonen. Kvinner som



var dyktige i tekstile teknikker fra hele landet ble «utvalgt» av adelen til jobben som veversker, og levde i en lukket tilværelse livet ut.<sup>119</sup> Tekstile teknikker blir beskrevet som utpreget feministiske orienterte teknikker av både Amelia Jones, Ewa Lajer-Burchardt og Withney Chadwick, og eksemplet fra Peru viser hvorfor tekstiler og feministiske tolkinger av det er nesten for tradisjon å regne i kunsthistorien. Sammenhengene mellom tekstilproduksjon og teknikk, arbeid, bruk, kunsthistorisk klassifisering og kjønnsrollemønstre sammenfaller for meg med kjernen i det feministiske prosjektet.

#### 4.2.4. Mønster og mening.

I alle tekstile teknikker er det en eller annen form for mønster som benyttes. I *Grope* finner vi en måte å konstruere mønster på som har nær relasjon til mønsterbyggingen i quilten. I denne tradisjonelle tekstile teknikken finnes alt fra de enkleste mønster, til de mest intrikate og elaborerte resultat. Alle er basert på repetitive sammenstillinger av den rettvinklede trekanten, en «blokk». I *Grope* er denne grunnleggende metoden for mønsterkonstruksjon benyttet. I quilten har mønsteret stor betydning for uttrykket, hele teknikken er basert på å konstruere mønstre i flaten. I quilten finner vi ofte mønstre som forteller en historie og bærer et budskap, ofte komponert med utgangspunkt i objekter og naturfenomener. Quilten hedret livets store og små hendelser, som fødsel, bryllup og andre markeringer i en mer eller mindre regionalt angitt symbolikk. Det er ikke bare det personlige og nære har kommet til uttrykk i denne teknikken. I Amerika på 1800-tallet ble quiltede tepper brukt som kart for å spre rømmingsruter for slaver på vei mot friheten i mønstre som *Underground Railroad*.<sup>120</sup> Denne tilsynelatende enkle formen for mønsterkonstruksjon ble her et verktøy for uttalelse av et politisk standpunkt. Gjennom teppene ble disse politiske, men også empatiske budskaper som i tilfeller kunne redde liv, kommunisert i et nært, privat format. I det quiltede teppet kunne man gjennom koder kommunisere i en lett omsettelig uttrykksform – utenfor den offentlige diskurs. I quiltens tradisjonsrike spekter av mønstre og mulighet for kommunikasjon ligger det historiske bakteppe for den tekstile teknikken Antoni bruker i *Grope*. Hun speiler her en tradisjonell mønsterkonstruksjon gjennom å repetere en geometrisk grunnform. Som mange kvinner før henne har Antoni bearbeidet tekstilet i enkle elementer, satt de sammen i et

---

<sup>119</sup> Gardner's Art Through The Ages, s 402.

<sup>120</sup> Chadwick. *Women, Art and Society*, 207.

mønster og benyttet seg av materialets mulighet for å være visuelt slående, kommunisere det nære og personlige, eller bære et radikalt politisk budskap. I *Grope* viser Antoni forståelse og anerkjennelse av denne tradisjonen.

Flere av Antonis samtidige kunstnere har og en klar sammenheng med quilten. Tracy Emins tekstile arbeider viderefører denne tradisjonen. I skillelinjen mellom en påkledd eller en avkledd feministisk strategi, er det også inntresant å se nærmere på Emins tekstile verker. Hun er en kunstner med erotisk ladende og selvutleverende verk, med en avkledd tematikk. Hun kan tilsynelatende lett passere for en *bad girl*. Amelia Jones gjør et poeng av denne merkelappen når hun påpeker Emins bruk av det sensasjonsorienterte i å benytte egne seksuelle erfaringer som tematikk, i tråd med hvordan Jones fremstiller en *bad girl* i sin artikkel. Emin overskrider normativ kvinneadferd, ikke nødvendigvis i det faktum at hun har en seksuell historie, men at hun i sine verk ublu forteller verden om det. Det ikke gjennom assosiasjon budskapet blir kommunisert, som i Lucas' selvsikre gestus og androgyne personae. Det er langt mer eksplisitt uttrykt hos Emin, og et godt eksempel på dette er verket *Everyone I Have Ever slept with 1963 – 95* fra 1995. I dette skulpturelle tekstile verket tar Emin i bruk applikasjon og broderi. Hun gjenforteller kronologisk i tekstile teknikker navnene på sine elskere. Dette er et verk som har fått mye omtale og oppmerksomhet, ikke bare på grunn av dets kvalitet, men på grunn av dets personlige og selvutleverende tema.

Emin bruker sine egne erfaringer nært bundet til kroppen som tematikk.<sup>121</sup> Det selvutleverende budskapet i *Everyone I Have Ever slept with 1963 – 95* får en motsats gjennom å være utført i tradisjonelle tekstile teknikker. Den tradisjonelle teknikken blir brutt opp og satt på spissen når Emin fusjonerer den med å levere et så personlig og eksplisitt kroppslig budskap. Verket blir både slående og hardt gjennom innholdet i applikasjonen, men samtidig mykt, nesten ufarliggjort og distansert gjennom det myke materialet og broderiet. Gjennom å applikere navn på alle sine elskere bruker hun en direkte og usminket form. Potensialet for en fremmedgjørende effekt i verket blir oppnådd gjennom sammenstillingen av teknikk og materiale, i en likefrem holdning til et fortsatt tabubelagt område; en kvinne som artikulerer sitt begjær og aktive seksualitet. Gjennom denne tekstile skulpturen viser Emin oss inn i sitt private, fysiske og erotiske liv. Om vi til sammenligning ser på Picasso, er det ikke tvil om at han også presenterte erotiske erobringer i sine verk, uten å nødvendigvis møte den samme kritiske holdning Emin har møtt. Som en del av den omtalte YBA

---

<sup>121</sup>Emins praksis kan tolkes slik Lajer-Burcharth tolker Antonis *Gnaw*, i lys a Hèlène Cixous *écriture féminine* som feministisk strategi: Emin skriver her sin egen kroppslige erfaring.

generasjonen<sup>122</sup> er det sensasjonspregede i Emins verk ikke et uventet moment, og hun kan sees som et godt eksempel på deres mediestrategi. Men – mellom stingene i dette verket ligger det for meg noe mer latent enn kun det selvutleverende og direkte. Jones betegner generasjonen Emin, Lucas og Antoni er del av som kunstnere som “[...] often conflate abjection and power, implying they are equally at issue – perhaps two sides of the same side of selfenactment – in the complexities of women’s sexual identities and experiences [...]”.<sup>123</sup> Med et klart eierskap over sin egen seksualitet broderer og applikerer Emin navnene på sine elskere, eller når hun et tiår senere proklamerer sitt begjær i *Not Too Much To Ask* fra 2004. Her anvender hun igjen applikerte tekstiler som tekst, og det lyder *i want an international lover who loves me more than the world*.<sup>124</sup> Denne ytringen står for meg i harmoni med beskrivelsen Jones gir av disse kunstneres bruk av fremmedgjørende elementer og et avkledd budskap om sin egen kropp, men med et tydelig eierskap over eget begjær og seksuelle erfaringer. Dette oppnår de blant annet gjennom hvordan de anvender tekstilet, som plagg og bruk av tradisjonelle tekstile teknikker.

Flere faktorer har spilt inn på tekstilets rolle som kunstverk i dag, utover tradisjonen quilten har til å være fortellende, om det er rømmingsruter ut av slaveri eller til å navngi sine elskere. Tekstile verk som *Grope* ansees i dag som kunstverk utover den relasjon de har til etablerte håndverkstradisjoner. Det er en rekke hendelser i anvendelsen av tekstilet som har bidratt til dette. På begynnelsen av 1900-tallet var Sonia Delauney svært aktiv på den samtidige kunstscenen i Paris. Hun er kjent for sitt arbeide med tekstiler og utvikling av et abstrakt og moderne formspråk og anvendte en rekke tekstile teknikker i sitt kunstnerskap. Delauney produserte en rekke tepper, plagg og objekter i tekstil i tillegg til maleri, blant annet «simultane kjoler» som fremmet fri bevegelse og et fritt fargespill. Delauney var som sine samtidige kolleger primært opptatt av utforskning av fargen som det avgjørende element i komposisjon, og den abstrakte modernismen ga fargen en åndelig kvalitet. Denne moderne og abstrakte tendensen var en utforskning av et rent abstrakt formspråk, basert på en tidlig kubisme i maleriet og skulpturen hos Braque og Picasso, samt i det Fauvistiske maleriet. Modernismen har også opphav i den franske impresjonismens tekniske og optiske undersøkelse av fargens fremtredelse. Dette er et velkjent eksempel på hvordan det optiske

---

<sup>122</sup> Shimmel. *Public Offerings*, 11.

<sup>123</sup> Jones. *The return of Feminism(s) and The visual Arts 1970/2009*, 37.

<sup>124</sup> Dette verket ble stilt ut i Astrup Fearnley Museet i samme utstilling som Antonis *Grope*, To Be With Art Is All We Ask, høsten 2012.

blikket har blitt vektlagt i kunstkonteksten, og dette har blitt ettertrykkelig undersøkt i blant annet Cézannes maleri.<sup>125</sup>

I *Couverture* fra 1911 setter Sonia Delauney sammen biter av stoff med ulike geometriske former til en abstrakt komposisjon montert i ramme, flatt imot veggen som et maleri. Whitney Chadwick beskriver *Couverture* som et abstrakt og modernistisk arbeid, i det feministisk orienterte oversiktsverket *Women, Art and Society* fra 1990, og det ansees som Delaunays første rene abstrakte verk.<sup>126</sup> På Centre Pompidou beskrev veggteksten ved siden av verket at teppet var tiltenkt hennes nyfødte sønn. Delauney fjerner tekstilet fra kroppen i sin bruk av det som medium. Hun tok det vekk fra sin intenderte funksjon og brakte det inn i den optiske abstraksjonens sammenheng og uttrykk. Det er fortsatt spor av en kunstner, et arbeid, et liv og et håndverk i *Couverture*, men det er også et eksempel på trekk ved den tidlige modernismen på begynnelsen av 1900-tallet. I dette verket er det ikke den regelmessigheten over mønsteret slik vi kan finne i quilten, der anvendelsen av geometriske elementer gjentas for å danne symmetriske mønster i flaten. Det Delaunay gjorde var fritt å komponere ut ifra et annet ideal om en overordnet visuell harmoni, basert på en abstrakt impuls – ikke rigid symmetri. I *Couverture* er det mønsteret, eller rette sagt mangelen på et repeterende geometrisk mønster, som gir dette verket sitt singulære uttrykk og en utpreget modernistisk karakter. Delaunay tok utgangspunkt i en tradisjonell teknikk og brøt med den, for så å videreføre den i et moderne, abstrahert uttrykk. Vurderer vi dette teppet og bedømmer det utfra tradisjonelle kriterier fra håndverkstradisjonen basert på strenge geometriske mønstre, blir det sannsynligvis underkjent som et for vilkårlig sammensatt og feilslått arbeid. Sett med et blikk som anerkjenner modernismens uttrykk ser vi et verk på høyde med andre abstrakte kunstnere. Et eksempel på dette er Vasiliev Kandinskji, som også så en klar sammenheng mellom mediene maleri og tekstil.<sup>127</sup> Denne sammenhengen undersøkes også av andre modernister, som Pablo Picasso og Fernand Lèger, som begge produserte tepper i videreførelse av deres abstrakte og modernistiske formspråk, og overskred slik maleriets to-dimensjonalitet i det tredimensjonale tekstilet.

---

<sup>125</sup>Det optisk sensoriske ble og undersøkt sammenheng med Cezannes maleri av Maurice Merleau-Ponty, i hans fenomenologiske tilnærming til estetikken i *Øyet og Ånden*.

<sup>126</sup>Chadwick. *Women, Art and Society*, 261. Dette blir og fremsatt i veggteksten som fulgte verket slik det var montert på Centre Pompidou i Oktober 2013.

<sup>127</sup>Chadwick, *Women, Art and Society*, 253.

Sammenhengen mellom maleriets flate i den tidlige modernismen og hvordan fargen fungerer i flaten er tydelig i de fleste tekstile teknikker som vev, broderi og applikasjon. Dette blir framhevet som en utveksling mellom tekstile teknikker og et tidlig modernistisk, abstrakt formspråk av Chadwick. Hun understreker at det abstrakte og modernistiske formspråket utviklet i maleri og skulptur hadde en relasjon til brukskunst, og påpeker at utviklingen av et stilisert formspråk fant sted i tekstile teknikker.<sup>128</sup> Et eksempel hun trekker frem på overførbarheten mellom maleri, skulptur og tekstil er The Arts and Crafts Movement på begynnelsen av 1900-tallet. Her ble hierarkiet mellom håndverk og kunst forsøkt utjevnet i en rekke overlappende teknikker og uttrykk.<sup>129</sup> Chadwick vektlegger at det var i tekstile verk Delaunay tilegnet seg bruken av farger, og gjennom dette senere undersøkte flatens dynamikk i maleriet. Chadwick betoner dette som Delaunays primære interessefelt, og jeg vil si meg ening med Chadwick når hun påpeker at flatens dimensjoner i særdeleshet kan utforskes i tekstile materialer.

Fargene i *Couverture* spanner fra dyp fiolett, svak gul, sort, rød, grønn, brunt og beige. Det er langt bredere palett enn i *Grope*. Fargepaletten i *Grope* er betraktelig lysere, mer avslepen og uten de primære og sekundære fargene vi finner i Delaunays verk. Fargen anvendt i flaten er det primære virkemiddel i Delaunays verk. Fargebruken er til sammenligning bare en av flere effekter i Antonis verk. Disse to verkene har et påfallende fellestrekk i handlingen som ligger til grunn for anvendelsen av tekstilet. Det er fjernet fra kroppen, men med spor til dets originale kontekst. I tittelen *Couverture* ligger det en direkte henvisning til anvendelsen dette teppet kunne hatt. Det var tiltenkt hennes nyfødte sønn – *couverture* betyr på fransk et teppe, men også å dekke til. Istedenfor brukte Delauney denne sammenføyningen av tekstile fragmenter til noe annet. Hun brukte det til en ren abstrakt komposisjon i flaten, i en harmoni av farger og materialets karakter – med andre ord som et kunstverk. I å fjerne tekstilet fra kroppen bringer hun det inn i en estetisk sammenheng, bort fra både det praktiske og det dekorative. Det presenteres som et selvtilstrekkelig kunstverk. Samtidig spiller hun på dets opphav i tittelen. Verket kunne tjent som beskyttelse av en liten kropp, men ble til et modernistisk verk når det ble montert på veggen. Delaunay fjernet tekstilet fra kroppen i sin bruk av det som medium og det samme gjør Antoni, men med en omvendt tidslinje. Delaunay benyttet ikke *Couverture* til sin intenderte funksjon, hun tok det ubrukt ut av kroppens

---

<sup>128</sup>Og det gjør det fortsatt, på tross av nye innkjøpsordninger nevnt i innledningen.

<sup>129</sup>Chadwick. *Women, Art and Society*, 252 – 257.

kontekst og brakte det inn i abstraksjonen, som et rent formalt estetisk uttrykk. Antoni gjorde det motsatte, hun tok tekstilet vekk fra sin allerede oppfylte funksjon som lommer, de er brukte og er fulle av spor av en kropp og et levd liv. I *Couverture* er det spor av en kunstner, et arbeid, et liv og et håndverk gjennom tittelens assosiasjoner, men som en avbrutt intensjon – ikke som den fullendte handlingen vi finner i *Grope*. For i *Grope* er det allerede et levet liv i materialets tilstand, dets historie, og det understrekes av tittelen. *Grope* betyr å ta på, berøre eller å tafse. Dette har allerede disse lommene vært gjennom, de har blitt tatt på før de ble til et kunstverk.

#### 4.3. Tekstil og nærvær.

Vi kjenner tekstilet mot huden hver dag, det ytterst sjelden vi ikke er i umiddelbar, fysisk nærhet til det. Denne sensoriske kunnskapen er koplet til hukommelsen, og minner produseres i stor grad haptisk ifølge Marks. Minner om haptiske erfaringer er et kjerneelement i den estetiske opplevelsen, her settes våre haptiske og øvrige sensoriske egenskaper i spill. I den vestlige kulturen finnes en hierarkisk plassering av sansene, der blikket råder over våre haptiske egenskaper.<sup>130</sup> Ifølge Marks ser vi i en konstant vekslende, dynamisk bevegelse mellom nærgående og distansert syn. Et optisk blikk har blitt favorisert fremfor et haptisk blikk, som dveler ved overflatens tekstur. Hun plasserer berøringssansen og verkets materialitet lavt rangert i den vestlige estetikken, et fenomen både Sontag og Gumbrecht også beskriver. De enes om hvordan de sensoriske og materielle egenskapene ved kunstverket har en undervurdert plass i den vestlige kunstteorien. Fra ulike perspektiver gir de materialiteten ved verket en mer sentral plass i den estetiske erfaringen. Tekstiles materialitet er et av de mest påfallende trekkene ved det tekstile kunstverket. Den materielle dimensjonen tekstilet har er i noen tekstile verk nesten påtrengende. I henholdt til Gumbrechts begrep gir de materielle egenskapene i verket erfaringsgrunnlaget for den levde estetiske erfaringen av nærvær. For meg setter disse trekk ved materialet det i en sammenheng med

---

<sup>130</sup> Marks. *The skin of the Film*, 192 -193.

nærværdsdimensjonen Gumbrecht beskriver, som et trekk ved den levde estetiske erfaringen. Meningsdimensjonene tekstilet har er sterke, men det er også nærværdsdimensjonen det kan produsere som et estetisk objekt. Den moderne og postmoderne kunsten har anvendt tekstilet i lys av sin meningsdimensjon, med det har også vært tilstede i kunstkonteksten i lys av sine egenskaper av å kunne produsere et estetisk erfart *nærvær*.

#### 4.3.1. Surrealismens taktilitet.

*Grope* undersøker forholdet mellom blikk og berøring. Vi kan for all del beskue *Grope* med et optisk blikk, og vi bruker dette når vi tar inn den totale størrelsen av verket. Marks gir med det haptiske blikk et begrep for den tilnærming tekstilet krever av oss. Dette nære blikket, dvelende på overflatens tekstur er godt egnet for materialiteten tekstilet har. Tekstile verk gir oss mer om vi nærmer oss det med et haptisk blikk. Haptisk visualitet er svært beskrivende for de materielle egenskapene i tekstile kunstverk og Marks beskriver nærheten vi kan erfare i verk med haptisk visualitet i sammenheng med minner om tidligere fysiske erfaringer.

*Grope* deler trekk med surrealismens undersøkning av sammenhengen mellom det underbevisste og det taktile i fysiske objekter. Antonis tilnærming til materialet i *Grope* har surrealistiske undertoner. Dette fremgår av metoden hun benytter i dette verket. Hun plasserer et ferdiglaget objekt i en ny sammenheng, et grunntrekk ved surrealismens assemblage. I Meret Oppenheims *Object* fra 1936, et av surrealismens hovedverk, blir nettopp denne teknikken anvendt.<sup>131</sup> I *Object* blir det taktile og sensoriske ved ordinære objekter satt på spissen gjennom den tilsynelatende ekle handlingen det er fullstendig å kle en tekopp, en skål og en skje med rødbrun pels. I *Object* utviskes koppens tjenlighet, dens denotative funksjon endres til å inneha en annen status som kunstverk. I *Object* blir vi stilt ovenfor den hule koppen i en fullstendig ubrukelig ny form. Koppen og dens tilbehør er transformert fra en dagligdags ting med en klar funksjon til et kunstobjekt. I dette verket blir overflaten og det taktile proklamert i den materielle kvaliteten pelsens struktur så tydelig viser frem. Vi gjenkjenner koppen, men samtidig undres vi over denne nye sammenstillingen av objekt og materiale. Noe uventet og fremmed blir produsert i *Object*; et lite pelskledd vesen ingen av oss før hverken har sett eller berørt. Dette lille, men snedige verket undersøker assosiasjonene tekstile materialer har til det taktile, det kroppslige, det erotiske og det underbevisste på en

---

<sup>131</sup>Beskrivelsen er basert på hvordan *Object* var montert på MOMA, da jeg besøkte museet i januar 2013.

slående måte. I *Grope* og *Object* spiller kunstnerne på vår forventning til kjente objekters form og flate. I *Object* er forventningen vi har til et kjent objekt vrent utover mot oss selv og det er noe tilgjengelig, men samtidig noe tabu i bruken av pels Oppenheims verk presiserer. Pelsen i *Object* er et materiale som gir utpregede taktile dyriske, erotiske, primale og samtidig eksklusive konnotasjoner i en moderne kontekst.<sup>132</sup> Oppenheims bruk av pels har en erotisk undertone i det taktile materiale og dets relasjon til kroppen. Dette verket er for meg et lysende eksempel på hvordan relasjonen mellom en kjønnnet kropp og det taktile kan uttrykkes i kunsten gjennom anvendelsen av et tekstilt materiale. I sammenstillingen av materialet og kroppen ligger det henvisninger til både våre orale og taktile egenskaper. Både vår evne til berøring og våre egenskaper for å smake bringes opp i overflaten av dette verket. Det lyder et ekko fra avslutningen av Sontags essay i erfaringen av ekstremt taktile verk som *Object*. I møtet med dette verket er det på sin plass å vise til erotikkens umiddelbarhet, irrasjonelle impulser og mangel på *logos* i vår befatning med det.

I *Grope* er det en sammenheng mellom hvordan Antoni i likhet med Oppenheim undersøker ideer om hulrom gjennom et konkret objekt. Lommene vendt åpne mot oss, vi kan se inn i lommen, teksturen er tydelig og rå. Vi ser både dets innside og ytre flate. Vi møter her lommen satt sammen som seg selv; lommene forblir tekstiler med praktiske konnotasjoner til sin tidligere bruk. Disse hulrommene er åpnet opp, men ikke fullstendig. Antoni har uttalt om *Grope* at “ [...] pockets are spaces that we touch everyday but rarely see [...] ”.<sup>133</sup> Hulrommet i lommen kan ikke beskues fullstendig, bunnen av lommen forblir utilgjengelig for vårt blikk. Antoni understreker at lommene er et sted vi kjenner på, men ikke ser så ofte. Antoni åpner for meg opp både et fysisk og mentalt rom i *Grope*. Gjennom å anvende lommen viser hun til noe kjent og trygt, samtidig noe kroppsnært, hemmelig og erotisk. I lommen ligger det både visuelle og taktile referanser til underbevisstheten og dets sammenheng med det erotiske. Dette har for meg sammenheng med hvordan Oppenheim eksemplarisk understreker dette i *Object*. Lommene i *Grope* kan med denne surrealistiske impulsen tolkes som et bevissthetsrom og et fysisk sted vi er i kontakt med gjennom mentale og fysiske prosesser. Antoni viderefører gjennom lommene denne undersøkelsen, men visuelt mer subtilt enn Oppenheims verk. *Object* er et godt eksempel på et verk som innehar haptisk visualitet. Materialet er påfallende taktilt og gir verket et umiddelbart uttrykk. En trenger derfor ikke

---

<sup>132</sup>Når en kategoriserer pels som et tekstilt materiale vil en kanskje møte innvendinger. Men ser vi til en rekke andre naturmaterialer som ull og silke finner vi raskt at de deler opphav fra dyreriket, og at det er i familiær tilknytning til hverandre i sitt opphav og sine taktile kvaliteter.

<sup>133</sup>Lajer – Burcharth. *Antonis Difference*, 58.



nødvendigvis å nærme seg *Object* med et haptisk blikk for å erfare dets haptiske visualitet. Verkets taktile karakter er så slående at vi blir med det samme invitert til å gå nærmere og la blikket dvele på den hårete overflaten. I *Grope* er ikke materialets overfalte like prangede taktilt som i dens surrealistiske forgjenger. Vi trekkes imot dets form og materialitet, og for meg inviterer det i større grad et nærgående blikk. *Grope* påkaller derfor i enda større grad et haptisk blikk. *Grope* setter våre haptisk produserte minner i spill, og fremkaller undring over det konkrete objektet det består av, om enn på en annen måte enn i Oppenheims åpenbare surrealisme.

#### **4.4. Tekstilet materialitet som nærværprodusent.**

I *Object* vrenses vår forventning om berøring, den glatte poselenskoppen vi drikker morgenkaffen av er forvandlet til et taktilt mysterium. Vi står ovenfor noe velkjent og noe helt nytt samtidig. Dette blir mulig gjennom den taktile erfaringen vi forventer, men som ikke kan innfris: *Object* fremstår som en umulighet, et taktilt tankekors. Vi kan forestille oss hvordan berøringen av materialet kjennes mot huden. Men – vi kan ikke berøre *Objekt* slik det står på MoMa låst inne i en glassmonter. Vi må stole på vårt blikk og vårt arsenal av minner om berøring for å kunne forestille oss hvordan det føles mot fingrene. Forventningen om berøring innfris heller ikke i møtet med *Grope*. Dog fantes det en større mulighet for å kunne strekke ut hånden og ta på verket, det var ikke skjermet for berøring bak glassmontre eller sperrebånd. I erfaringen av *Grope* er den fysiske avstanden bidragende til hvordan vi erfarer det estetisk. Vi kan ikke berøre, og avstanden kunstkonteksten krever av oss gjør at vi befinner oss i en annen relasjon til tekstilet. Avstanden vi her har til tekstilet underbygges av den fysiske nærhet vi ellers har til det.

I kunstkonteksten blir denne fysiske nærheten til tekstilet satt på spissen, og denne situasjonen er påfallende i møtet med *Grope*. Hvor enn nærgående vårt haptiske blikk er, kan vi ikke bruke våre haptiske berørende egenskaper til det fulle i situasjonen vi befinner oss i ovenfor *Grope*. De fleste av oss har en førstehånds sensorisk erfaring å supplere verket med. Det er stor sannsynlighet for at vi kan putte hendene i lommen og ha en taktil erfaring av et objekt vi i verket ikke kan berøre. Dette kan virke som en sensorisk dobbelthet. Forholdet vi har til tekstilet blir i *Grope* understreket og reformulert ut ifra vår doble erfaring av det. Denne doble effekt på oss etableres av kunstkonteksten. I verkets kontekst vi blir vi på nytt klar over det

fysiske forholdet vi har til tekstilet. I hverdagen tar vi det for gitt i sin tjenlighet for oss, i *Grope* er det tatt ut av denne hverdagslige konteksten. Her blir det en del av et kunstverk og vi frarøves muligheten til å tilnærme oss tekstilet slik vi pleier. Jeg finner det slik at vi i denne konteksten blir klar over *tingens tinglighet*, i tråd med hvordan Heidegger beskriver det. I møtet med kunstverket kan vi slik ane brukstingens *væren*. Vi blir klar over hvilken rolle tekstilet spiller for oss, og hvilke roller vi spiller ut gjennom det når vi erfarer det som et kunstverk. Vi gis muligheten til å forholde oss til det gjennom kunstnerens *tilvirkethet*, og det gjør at tekstilet kan tre fram for oss på en annen måte.<sup>134</sup> Dette kan gi en dobbel nærværserfaring i møtet med det tekstile kunstverket. Haptiske minner settes i spill i den estetiske erfaringen av *Grope*, og vi erfarer samtidig plaggene vi har på oss mot huden. I *Grope* blir denne erfaringen ytterligere understreket, da lommen vi beskuer allerede har blitt brukt. Etter min mening står vi i en relasjon til dette verket som kan gi en høynet mulighet for en levet estetisk erfaring av *nærvær*. Den allerede erfarte nærheten til tekstilet gir dette materialet en særegen stilling for å kunne erfare *nærvær* i møtet med kunstverk som *Grope*.

*Nærværet* vi opplever i den levde estetiske erfaringen er problematisk å definere. Gumbrecht beskriver hvordan denne erfaringen er flyktig, og angir den ut ifra hvordan den skiller seg fra hvordan vi ellers opplever verdens objekter. I den estetiske erfaringen av *nærvær*, ligger det samtidig et aspekt av fravær. Dette fraværet virker angivende for den estetiske erfaringen. Vi ønsker å oppleve øyeblikk av *nærvær*, vi trekkes imot denne erfaringen og vil oppsøke fenomener som gir oss dette igjen og igjen. Gumbrecht beskriver effekten de to første poler av *væren* for å understreke den tredje pol av tilbaketrekking, av unndragelse. Den horisontale og vertikale pol angir hvordan *væren* trer frem for oss, den tredje hvordan den vil forbli skjult og fraværende. Jeg forstår ham slik at jo sterkere materielle effekter et verk produserer på oss, jo mer intenst erfares *nærværet* i den estetiske erfaringen av verket. Opplevelsen av unndragelsen, fraværet, vil dertil erfares like sterkt. I motsetningen mellom fravær og *nærvær* ligger det tiltalende ved den estetiske erfaringen, og fraværet av den understreker og angir den. Nærvær/nærhet/tilstedeværelse eller fravær/avstand/distansert, i en forstand beskriver Gumbrecht en fundamental dikotomi med sitt begrep. Om vi får valget mellom disse kategoriene vil nok de fleste av oss velge nærhet, tilstedeværelse og *nærvær*. Dette gjelder ikke bare i den estetiske erfaringen, men i de fleste aspekter av våre levde liv, og Gumbrecht

---

<sup>134</sup> Glendinning. *Heidegger*, 107.

åpner i sin tekst opp for et nærværsbegrep som kan beskrive erfaringer av *nærvær* i en rekke situasjoner utenfor den estetiske diskursen. Allerede i tittelen *Production of Presence What Meaning Cannot Convey* rangeres disse dimensjonene ved vår estetiske erfaring, og han vektlegger *nærværet* som et verdifullt aspekt ved våre erfaringer. Han fremholder i sin tekst at tolket mening er ikke betydningsfull på den samme måte som erfaringen av *nærvær*. Slik jeg forstår ham er erfaringen av *nærvær* meningsfull nok i seg selv, og dette er det mest tiltalende punktet med hans begrep slik jeg leser det. Nærværsbegrepet setter ord på en språkløs erfaring, og knytter den til det som gir disse erfaringene; det materielle trekk ved verket som er sensorisk erfart. Han gir denne erfaringen en egenverdi, som for meg er vel verdt å gjenkjenne og anerkjenne.

Om vi er heldige kan den levde estetiske erfaringen gi en opplevelse av dimensjon av *nærvær*, slik Gumbrecht beskriver det. Møter vi *Grope* med den rette holdningen og nærmer vi oss med et haptisk blikk, kan vi gjennom dets haptiske visualitet erfare et intenst øyeblikk av *nærvær*. I denne høynede tilstedeværelsen i den levde estetiske erfaringen befinner vi oss i mellom effekt og mening. *Nærværet* i den levde estetiske erfaringen er et sted mellom disse to polene; ren sensorisk effekt av velvære, eufori eller ubehag og den betydningen vi tolker frem. Gumbrechts begrep er beskrivende for effekten av *nærvær* tekstile kunstverk kan gi betrakteren. Mening/nærvær, form/innhold, optisk/ haptisk blikk – de teoretiske utgangspunktene for begrepene er ulike, men de beskriver for meg de poler vi trekkes mellom i den estetiske erfaringen av tekstilet. Marks' begrep gir en beskrivelse av en nærgående tilnærming til det tekstile kunstverket. Denne nærheten hun beskriver er velegnet for de materielle og visuelle kvaliteter tekstilet har. Gumbrechts begrep gir derimot en beskrivelse av hva som hender i selve erfaring av verket. Begge begreper spinner rundt en akse av nærhet, tilstedeværelse og fokus på materialitets effekter. Haptisk visualitet angir tilnærmingen for å oppnå *nærværerfaringen* produsert av tekstilet i en estetisk diskurs. Det er et vesentlig skille mellom å oppleve en fysisk nærhet og erfare *nærværet* Gumbrecht beskriver. *Nærværet* har en dimensjon av noe utover den rene fysiske erfaringen av verket. *Nærværet* er et resultat av en høynet tilstedeværelse, produsert av de materielle effekter verket har på oss. Våre sensoriske erfaringer er essensielle for å oppnå denne tilstanden og materialets effekt på oss er en nøkkel til opplevelsen av *nærvær*. Tekstilet er et materiale med en særegen karakter som henviser til våre haptiske egenskaper i større grad enn andre materialer brukt i skulpturen. Det er det materialet anvendt i kunsten vi har nærmest kroppen. Tekstilet gir derfor en høynet mulighet for nærværproduksjon gjennom sine materielle egenskaper. Fraværet av berøring øker for

meg muligheten for en mer kontemplativ erfaring av tekstilet i *Grope*, og bidrar til å produsere *nærvær* i den estetiske erfaringen av det. Som eksempler kan vi se på hvordan vi i Gonzales-Torres' verk opplever en radikal *nærhet* til et estetisk objekt, ved at han lar oss ta del av verket og fortære det med vår kropp. I møtet med *Grope* gis vi muligheten for en levet estetisk erfaring av *nærvær*, der vi står foran verket på museet og ikke kan berøre det.

Vi møter i dag i stadig større grad tekstile kunstverk i samtidskunsten. For meg kan dette sees i sammenheng med det «tapet av verden» Gumbrecht påpeker i innledningen til *Production of Presence*. Sontag påpekte dette allerede for 40år siden, at befinner vi oss i en kultur der innhold og tolket mening vektlegges i kunstverk som fremstilles i stadig nye medier. Dette har for meg sammenheng med det Marks påpeker som det optiske blikket og hvordan flaten og todimensjonale fremstillinger har blitt fremhevet i den vestlige kulturen. Formens effekt, berøring og *nærvær* fremstår som underkjente trekk i hvordan vi erfarer kunsten. Dette er på tross av hvor stor rolle de har i en estetisk erfaring. Jeg ser det slik at én av mange mulige forklaringer på den stigende kurven av tekstilets tilstedeværelse på kunstarenaen er et mulig svar på dette «tapet av verden». Den tekstile kunsten bringer tilbake et mer materielt, og mulitsensorisk forhold til estetiske objekter. Derfor er det betimelig å finne frem til og anvende begreper som beskriver hva tekstilet er, og hva det gjør med oss. Det viser til og fremkaller sensoriske erfaringer, og Marks' og Gumbrechts begreper beskriver dette. Tekstilet har en fysisk dimensjon av nærhet, som underbygger vår estetiske erfaring av *nærvær*, og jeg gir som Gumbrecht *nærværet* en dimensjon av mening i sin egen rett. Disse begrepene er for meg svært beskrivende for de materielle kvaliteter tekstilet har, og erfaringen det kan gi av *nærvær* i den estetiske erfaringen av *Grope*.

#### 4.5. Oppsummering og konklusjon.

Antoni tematiserer vår haptisk erfarende kropp i *Grope*. Hun har gjort dette i en rekke av sine verk, men da gjennom andre materialer og prosesser. I *Grope* bruker hun tekstilet i en tradisjon for visuelle, metodiske strategier etablert av postminimalismen. Minimalismen kan sies å tematisere det Marks betegner som et optisk blikk, da den vektla skulpturens overordnede form og perseptuelle relasjon til kroppen. Jeg ser en sammenheng mellom det optiske blikk og hvordan Delaunay fjernet teppet fra sin ordinære relasjon til kroppen. I *Couverture* etableres en avstand mellom kroppen og tekstilet, ved at teppet blir et abstrakt kunstverk som hovedsakelig erfares visuelt. Til dels finner den samme abstraksjonen sted i Antonis verk. Hun tar og tekstilet vekk fra kroppen og lar det fremstå som materiale med visuelle og skulpturelle egenskaper. *Grope* har i seg elementer av abstraksjonen etablert av den modernistiske tradisjonen Delaunay representerer. Hun abstraherte tekstilet og la vekt på dets formale egenskaper i flaten og dette er modernistiske impulser minimalismen videreutviklet i sin reneste form. Samtidig som Delaunay utviklet et visuelt og metodisk vokabular for tekstilet innenfor et abstrahert idiom, representerer hun og en tendens jeg finner videreført i postminimalismen. Sømmene syntes i *Couverture*, materialets mykhet gjør at det rynkes og krølles der elementene i mønsteret møtes. Hun lot tydelige spor av prosessen av *tilvirkethet* skinne gjennom i *Couverture*, en tilnærming til materiale og metode med familiære bånd til postminimalismens holdning til materialets iboende egenkarakter. Postminimalismen prøvde ut materialets iboende logikk, eksempelvis som i Morris' filt-skulpturer. *Grope* har en stammere komposisjon enn Morris' filtarbeider. Lommen i *Grope* nærmer seg abstraksjon i den serielle repetisjonen over det samme elementet og det finnes flere versjoner av verket. Det har likheter med Eva Hesses mer geometriske og repetitive verk. I *Accession* serien presenter Hesse en vrengt minimalisme, i tråd med hvordan Lucy Lippard kalte Hesses arbeider «eksentrisk abstraksjon».<sup>135</sup> Denne serien har et visuelt og metodisk slektskap til Oppenheims *Object* og er et eksempel på Hesses og prosesskunstens holdning til det materielle, abstrakte, surrealistiske og det erotiske uttrykt i tekstile teknikker. *Accession*, *Object* og *Grope* kan tolkes i lys av den tidlige feminismens «vaginal imagery»,<sup>136</sup> men for meg er dette en ensidig tolking. Den avledde strategien i «the sentral core image»<sup>137</sup> favner ikke alle de assosiasjoner disse verkene kan gi. Hesses *Accession* og

---

<sup>135</sup>Sandler. *Postminimalism*, 21.

<sup>136</sup>Sandler. *Postminimalism*, 30.

<sup>137</sup>Sandler. *Postminimalism*, 30.

Antonis *Grope* er langt mer abstrakte enn for eksempel Chicagos poselensvaginaer, og fortjener å tolkes utover å vise til kroppsdelar som er «essentialy female».<sup>138</sup> *Grope* for meg mer kjønnsnøytralt i måten tekstiler er brukt. Antoni viser til kroppen som kjønnet, men kjønn er en mer relativ, og kulturelt konstruert størrelse. Selv om den åpne lommen minner om det sentrale feminine motiv fra 1970-tallets feminisme, er det ikke for meg et like tydelig uttalt kjønn i dette verket. Lommen er langt mer anonym, den kan tilhøre både kvinne og mann, og alle kjønnskategorier i mellom. Dette er kategorier den moderne og postmoderne kunsten har vist oss mulighetene for, i bruk av tekstilet som et performativt materiale. Ser vi på *Grope* i et feministisk perspektiv, tar det feminismen tilbake til det genuint humanistiske i dette prosjektet. Det fremviser for meg muligheten for en utjevning, en likestilling gjennom det faktum at de fleste i vesten kan ha bukser på, og ha kontakt med dette private hulrommet vi sjeldent ser, men til stadighet berører.

Gumbrecht påpeker hvordan vi trekkes mot tolkning av mening i verket. Jeg ser dette i sammenheng med hvordan vi bringer med oss tekstilens fysiske og kulturelle meningsdimensjoner inn vår tolkning av det i kunstkonteksten. Plaggets meningsdimensjon ble undersøkt av den tidlige feministiske kysten, eksempelvis i Pipers *Mythic Being*. Hun kledde på seg for å understreke og å utviske kjønnet og etnisk identitet. Piper viste hvordan en ikke trenger å kle av seg for å fremvise kjønnsidentitet, og tok heller i bruk det abjekte og fremmedgjørende i tekstilet performative egenskaper. Antoni går et steg videre enn postminimalismens tilnærming til materialet og lar meningsdimensjonen tekstilet har som plagg bli en del av verket. Antonis generasjon av kunstnere tok i bruk denne strategien. Lucas fotografier er et eksempel på dette, og Antoni har også tatt i bruk denne funksjonen tekstilet har i *Mom and Dad*. Lucas brukte tekstilet i relasjonen det har til selvrepresentasjon og konstruksjon av kjønnsidentitet, og anvendte det mer narrativt og figurativt enn i Antonis skulptur. Antoni brukte en langt større grad av abstrakte virkemidler i dette verket. Tekstilet er i *Grope* mer visuelt subtile og tilbakeholdent enn Emins' applikasjoner og broderi. Emin brukte også tekstile teknikker og tok de inn i en postmoderne kontekst, men beholdt det tradisjonelle og kjønnede ved teknikkene i sitt uttrykk. Antoni bruker en tradisjonell tekstilteknikk, men abstraherer den i større grad og bruker den i tråd med en postminimal skulpturpraksis.

---

<sup>138</sup>Sandler. *Postminimalism*, 30.

Hesse anså dekorativ kunst som “[...] the only art sin [...]”.<sup>139</sup> *Hang Up, Accession* og *Contingent* tar heller ikke fullt opp i seg de håndverksmessige tradisjoner som har blitt forbundet med tekstilet som dekorativ kunst. Hesse reformulerer de og tar de med inn i det abstrakte og formale formspråk postminimalismen etablerte. Hesses tekstile verk viser samtidig en kjønnet tilnærming til teknikk og metode, som Antoni også kan sies ha i sitt verk. Ser vi på sammenligningen av de mannlige postminimalistenes tekstile skulpturer er det tykke, tunge og ruvende tekstiler vi møter. I Hesses og i Antonis verk er det en tynn bomull vi står ovenfor. Der Morris tok tekstilet fra hverandre, er lommene i *Grope* møysommelig sydd sammen. Slik som Hesse tar Antoni i bruk de tekstile teknikkene for sammenføring av separate elementer i en myk, og uregelmessig geometri. Og nærmer vi oss Hesses og Antonis verk med et haptisk blikk, kommer de taktile kvaliteter de har godt frem for oss. Bruken av tekstilet og aksentueringen av overflaten gjør disse verkene tiltrekkende, men når vi kommer helt nærme ser vi spor av kropp og et levet liv – trekk som er med å gjøre de underlige og nesten ubehagelige. De innehar for meg en haptisk visualitet, som understrekes av det taktile materialet og de tekstile teknikker de begge brukte. Det er den samme haptiske visualiteten finner jeg i postminimalismens tilnærming til taktile flater og myke materialer. Tekstilet står i en særstilling i denne retningen, nettopp gjennom sine materielle kvaliteter som åpner opp for og produserer multisensoriske estetiske erfaringer. Tekstiles tilstedeværelse i dages samtidskunst har for meg en sammenheng med den anti- hierarkiske materialbruken vi finner i modernismen bruk av materialer, og da i særlig grad tekstilet som vi så det eksemplifisert i postminimalismen. Ved å fokusere på materialets iboende materielle kvaliteter la postminimalismen vekten på å erfare verket gjennom dets sensoriske produserte effekter, og disse trekk ved kunstverket kan produsere *nærvær* i den levde estetiske erfaring. I sin bruk av tekstilet er det i denne sammenhengen påfallende for meg hvordan Antoni og hennes generasjon tok i bruk strategier og metoder etablert i denne retningen, og igjen re-aktualiserte tekstilet som et skulpturelt materiale.

---

<sup>139</sup>Sandler. *Postminimalism*, 28.

#### 4.5.1. Konklusjon.

I *Grope* tar Antoni i bruk et materiale som ikke har en lang tradisjon å vise til i kunsthistorien, på tross av sin nesten konstante tilstedeværelse i både kunsten og kulturen, som et tjenlig og symbolsk materiale. Med sin store variasjon for bruk, slik vi har sett det i postminimalismen, bringer bruken av det i kunsten flere betydingslag. Det er et materiale vi har et, nært fysisk forhold til, og er det materialet vi viser andre hvem vi er gjennom. Tekstilet har en lang håndverkstradisjon, det har blitt klassifisert som en underkategori i den vestlige kunsthistorien, og det har blitt tolket i lys av en nær fysisk relasjon til kroppen. Disse egenskapene ved tekstilet gjør at det er hyppig brukt i den postmoderne figurative, performative og feministisk orienterte kunsten vi finner i vesten, fra 1960-tallet til Antonis generasjon av kunstnere på begynnelsen av 1990-tallet. Utover disse lag av mening har tekstilet iboende estetiske kvaliteter og materielle egenskaper som gjør det til et unikt materiale i en formal forstand. Disse trekk ved tekstilets materialitet ble undersøkt både i den tidlige abstrakte modernismen og i særstilt grad i postminimalismen på 1960-tallet. Slik jeg ser det har tekstilet hatt en betydelig rolle i å etablere den postminimale skulpturen, og dette gjør at materialet har en sentral plass i den postmoderne kunsthistorien.

Tekstile verk innehar en haptisk visualitet, slik det blir definert av Laura S. Marks begrep. Tekstile kunstverk gir oss en høynet mulighet for en estetisk erfaring av *nærvær*, slik det ble definert av Hans U. Gumbrecht. Muligheten tekstilet har for å produsere dette estetsike *nærvær* underbygges av kunstkonteksten, da en av dens normer innebærer at vi ikke kan berøre kunsten. I lys av Antonis bruk av lommen i *Grope*, så finner jeg det slik at vi står ovenfor av en sammenstilling av den meningsdimensjon tekstilet har, og den nærværdsdimensjonen det kan produsere som estetisk objekt. Denne vekslende virkningen immanent i vår erfaring av materialet når vi møter det som kunstverk, er egenskaper ved tekstilet som kan ha bidratt til at dagens kunstnere og kunstinstitusjoner anser tekstilet som et materiale på linje med en rekke andre materialer i samtidskunsten. Slik Antoni anvender tekstilet i *Grope* bruker hun alle dimensjoner tekstilet har i en postmoderne kultur. Hun vever tekstilet på nytt inn i et mønster i samtidskunsten, og det gjør *Grope* til et verk som kan frembringe en ny forståelse for hva tekstilet er, og hva det gjør for oss.





## Litteraturliste

Brisson, *Dual Sexuality and Homosexuality*.41 – 71.

Brisson, Luc. *Sexual Ambivalence Androgyny and hermaphroditism in Graeco – Roman Antiquity*. California: University of California Press, 2002.

Cameron, *Parts and Whole*.24- 41.

Cameron,Dan. *Part and Whole: Three works by Janine Antoni*.

Sveits : Hatje Cantz / INK TREE, 2000.

Cameron, *Habeas Corpus*.41-48.

Cameron,Dan. *Slip of the Tounge. Jeanine Antoni*.

Glasgow: CCA. 1995.

Chadwik, *Women, Art and Society*.

Chadwik, Withney. *Women, Art and Society*.

London: Thames and Hudson, 2002.

Culler, *The Performative*, s 137-165.

Culler, Jonatan. *The Performative. The Literary in Theory*.

Sanford:Stanford University Press, 2007.

Danbolt. *Frå Modernisme til det Kontemporære*.

Danbolt,Gunnar. *Frå Modernisme til det Kontemporære. Tendensar i Norsk Samtidskunst etter 1990*.Oslo:Samlaget, 2014.

Ennis, «Janine Antoni». 14- 20.

Ennis, Ciara. I *Public Offerings*. Redigert av Paul Shimmel. 14- 20.

London: Thames and Hudson, 2001.

Ennis, «Sarah Lucas». 78-85.

Ennis, Ciara. I *Public Offerings*. Redigert av Paul Shimmel. 78-85

London: Thames and Hudson, 2001.

Fashion United. «Global fashion industry statistics - International apparel » Publisert 2014.

<http://www.fashionunited.com/global-fashion-industry-statistics-international-apparel>

Gadamer, *The relevance of the Beautiful*. 123 – 130

Gadamer, Hans Georg, *The relevance of the Beautiful and Other Essays*,

Cambridge: Cambridge University Press, 1986

Gadamer, *Innføring og Etterord*, overs.Mathisen,111 – 156

Heidegger, Martin. *Kunstverkets Opprinnelse* .Oversatt av Steinar Mathisen

Oslo: Pax,2000.

Glendinning, «Heidegger» , 107-118.

Glendinning,Simon. «Heidegger». I *The Routledge Companion to Aesthetics*, Redigert av

Berys Gaut & Dominic Mc Iver Lopes, s 108- London : Routledge, 2001.

Gumbrecht, *Production of Presence*.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence. What Meaning cannot Convey*.

California: Stanford University Press, 2004.

Gumbrecht. *From Ouedipal Hermenuetics to Philosophy of Presence*. 163-180.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *From Ouedipal Hermenuetics to Philosophy of Presence*.New

York: Telos Press, 2007.

Heidegger, *Kunstverkets Opprinnelse*. overs. Øverenget, 7- 110.

Heidegger, Martin. *Kunstverkets Opprinnelse*, Oversatt av Einar Øverenget.  
Oslo:Pax, 2000.

Jones, *The return of Feminism(s) and The visual Arts 1970/2009*, 11 -57.

Malin Hedlin Hayden og Jessica Sjöholm Skrubbe, *Feminism(s) is still our name. I Seven Essays on Histography and Curatorial Practices*. Publishing Newcatsle  
Upon Tyne: Cambidge Scholars 2010.

Kleiner, Mamiya og Tansey . *From Alaska to the Andes*. 385- 415.

Fred S. Kleiner, Christin J. Mamiya og Richard G. Tansey. « *From Alaska to the Andes*.  
*The Art of Ancient America* » I *Gardners Art Through The Ages*.  
385- 415. 11th Edition Forth Worth: Harcourt College Publishers, 2001

Kleiner, Mamiya og Tansey. « *Rome in the East* », 325-358.

Fred S. Kleiner, Christin J. Mamiya og Richard G. Tansey. « *Rome in the East*. *The Art of Bysantium* .» *Gardners Art Through The Ages*. 325-358.  
11th Edition Forth Worth: Harcourt College Publishers, 2001.

Lajer Burcharth, *Antonis Difference*. 42 – 79.

Lajer Burcharth, Ewa. *Antonis Diffenerence. Jeanine Antoni*.  
Kûsnacht: Ink Tree Edtition, 2000.

*Latinsk Ordbok* utg .4 s.v «Textum».

Kaggerud, Egil, red. *Latinsk Ordbok* Utg 4. Oslo: Cappelen, 1998.

Meyer, *Minimalism*, s 151-166.

Meyer, James. *Minimalism. Art and polemics in the sixties*.

London: Yale University Press, 2001

NRK. «Tekstilkunst i vinden.» nrk.no Publisert 11.12.2013.

<http://www.nrk.no/kultur/tekstilkunst-i-vinden-1.11409908>

Onion, Amanda. "French women can now wear pants," Discovery.com. Publisert 04.02.2013.

<http://news.discovery.com/human/life/french-women-can-now-wear-pants-130204.htm>

Rorimer, *Introduction*, s10 – 35.

Rorimer, Anne. *New Art In The 60s and 70s Redefining Reality*.

London: Thames and Hudson, 2001.

Safranski, *Martin Heidegger*.

Safranski, Rüdiger. *Martin Heidegger Between Good and Evil*.

London Harvard University Press, 1998.

Sandler, *Art of The Postmodern Era*, s 21- 85.

Sandler, Irving. *Art of The Postmodern Era Art from the Late 1960s to the Early 1990s*,

New York: Harper Collins, 1996.

Schmidt, *Minimalismens Estetik*.

Schmidt, Ulrik *Minimalismens Estetik*.

København: Museum Tusculanums Forlag, 2007.

Sontag, *Against Interpretation*, 3- 18.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and other Essays*.

New York : Anchor Books / Doubleday, 1990.

Spector, *Slumber: A Fairytale*, s10-23.

Spector, Nancy. *Slumber: Fairytale. Jeanine Antoni*.

Sveits: INKTREE/Hatje Kantz, 2000.

Shimmel, «Public Offerings» s 10-14

Shimmel, Paul. I *Public Offerings*. Redigert av Paul Shimmel. 78-85

London: Thames and Hudson, 2001.

